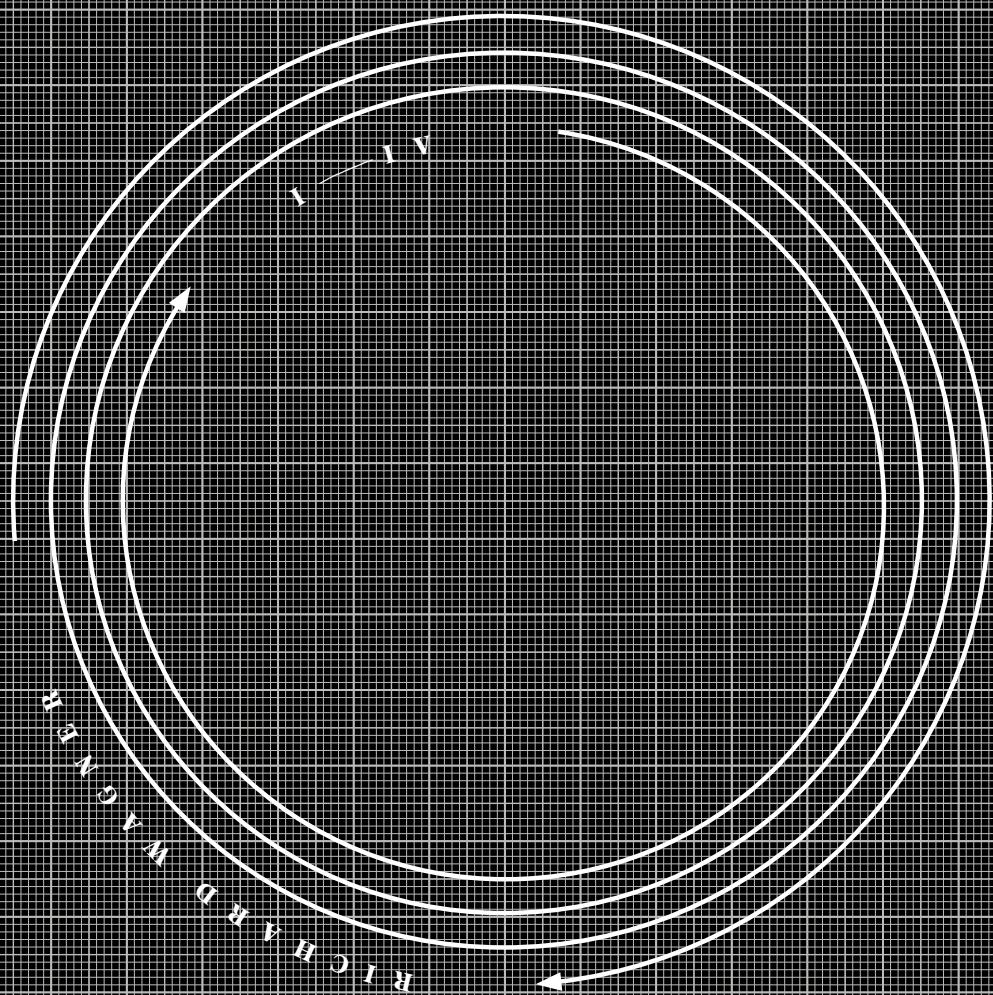


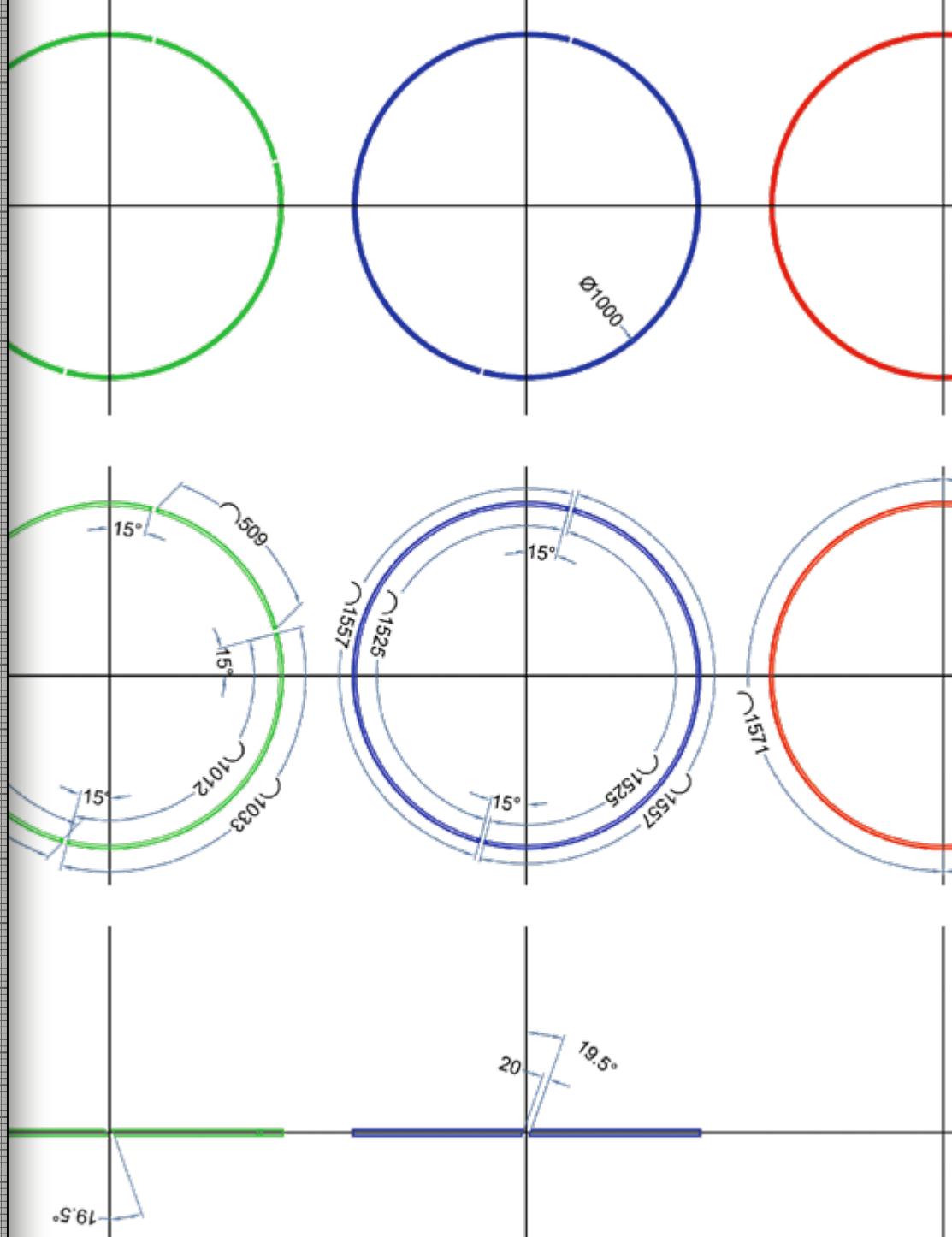
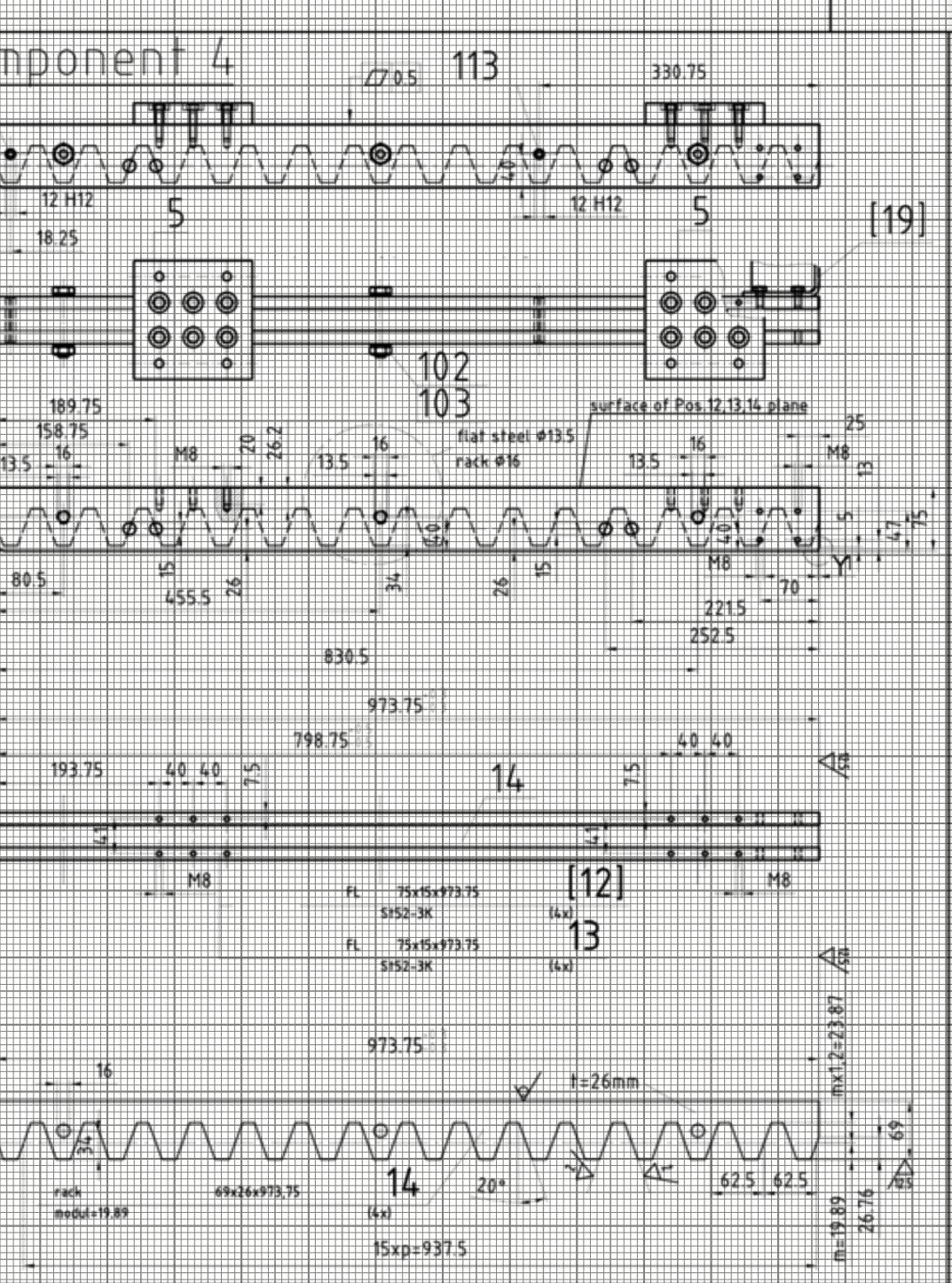
D E R

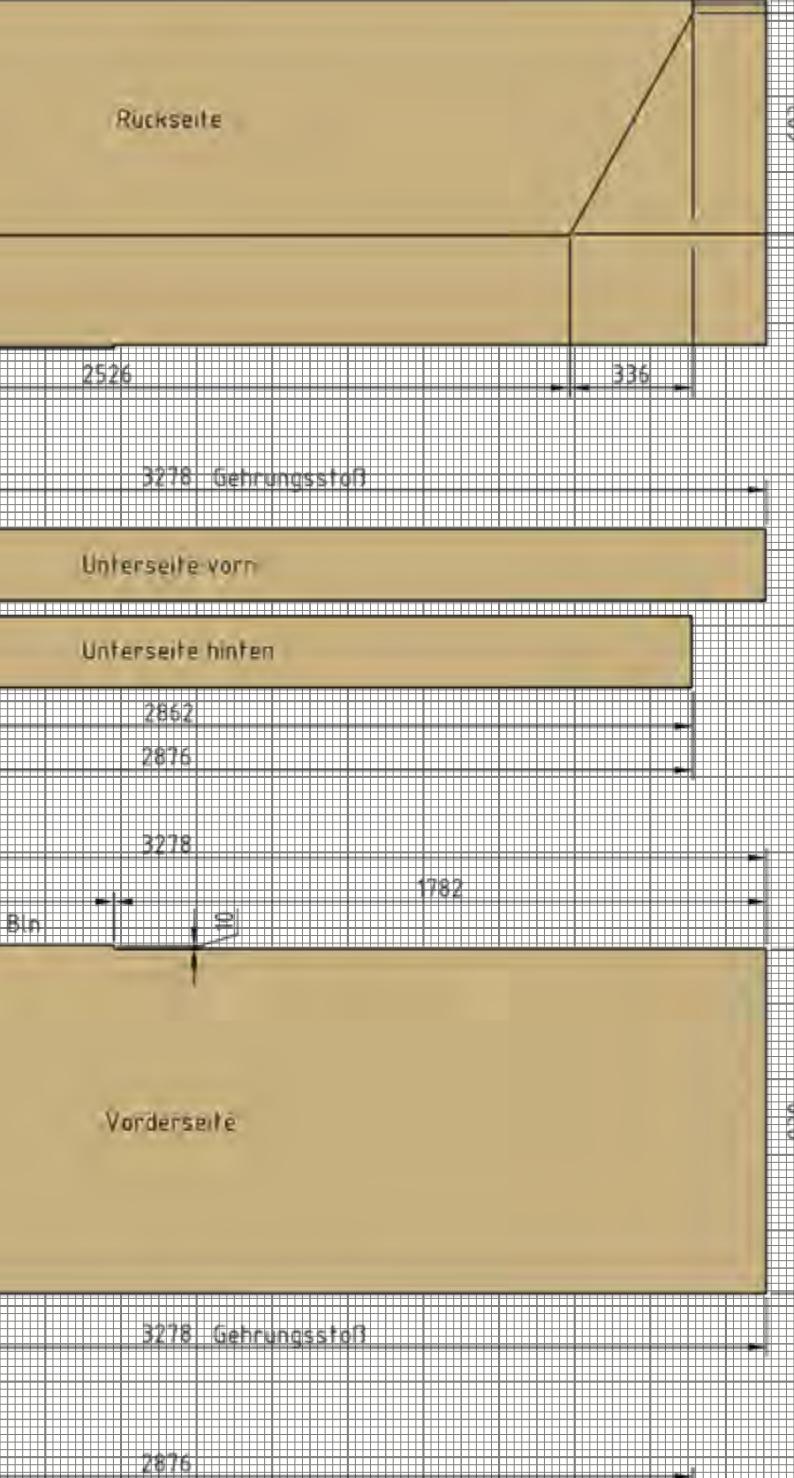
R I N G



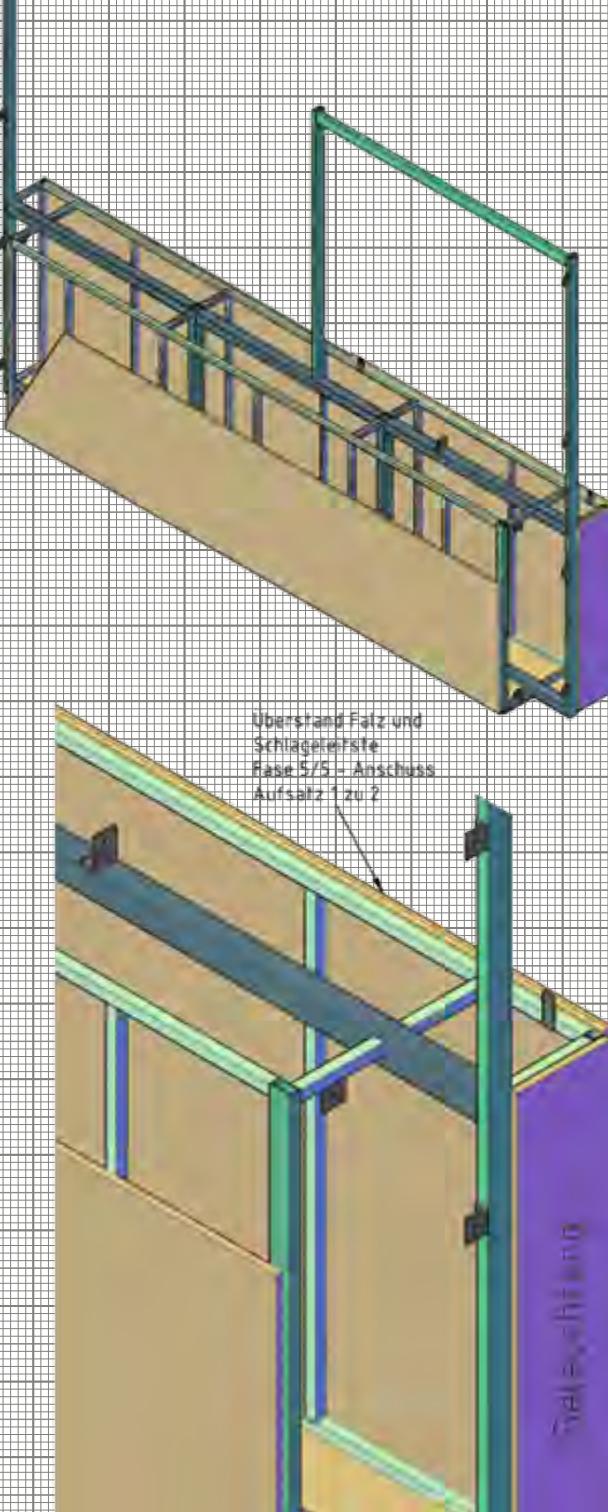
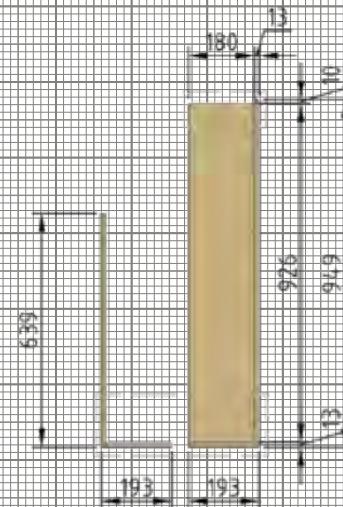
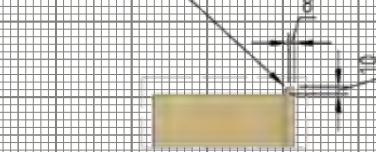
D E S

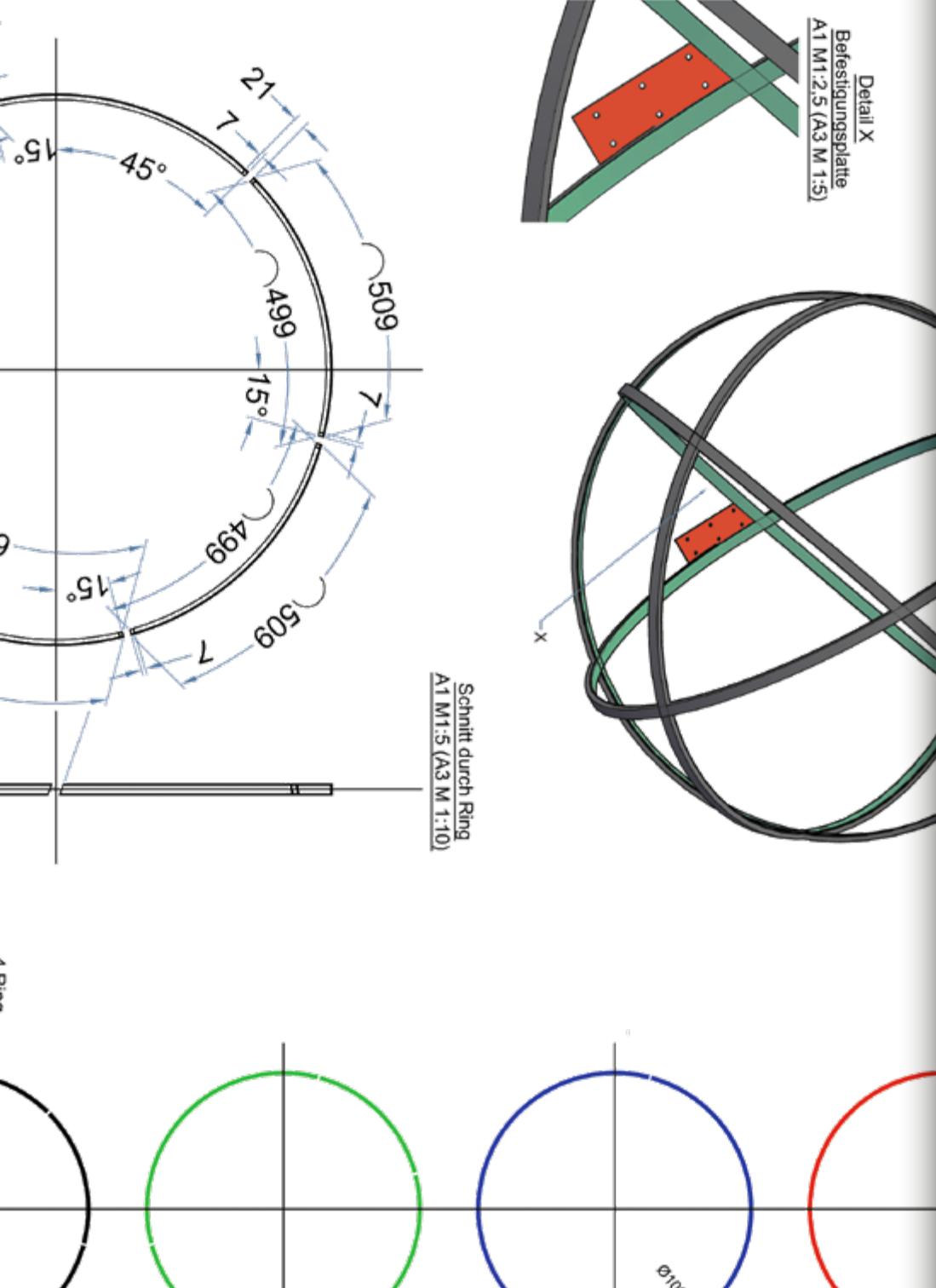
N I B E L U N G E N





Fase 5/5 - Stoß
Aufsatz1 Bin/Aufsatz2 Bin





DER RING DES NIBELUNGEN

BÜHnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend
Musik und Text von Richard Wagner

URAUFFÜHRUNG »DAS RHEINGOLD« 22. September 1869
KÖNIGLICHES HOF- UND NATIONALTHEATER MÜNCHEN

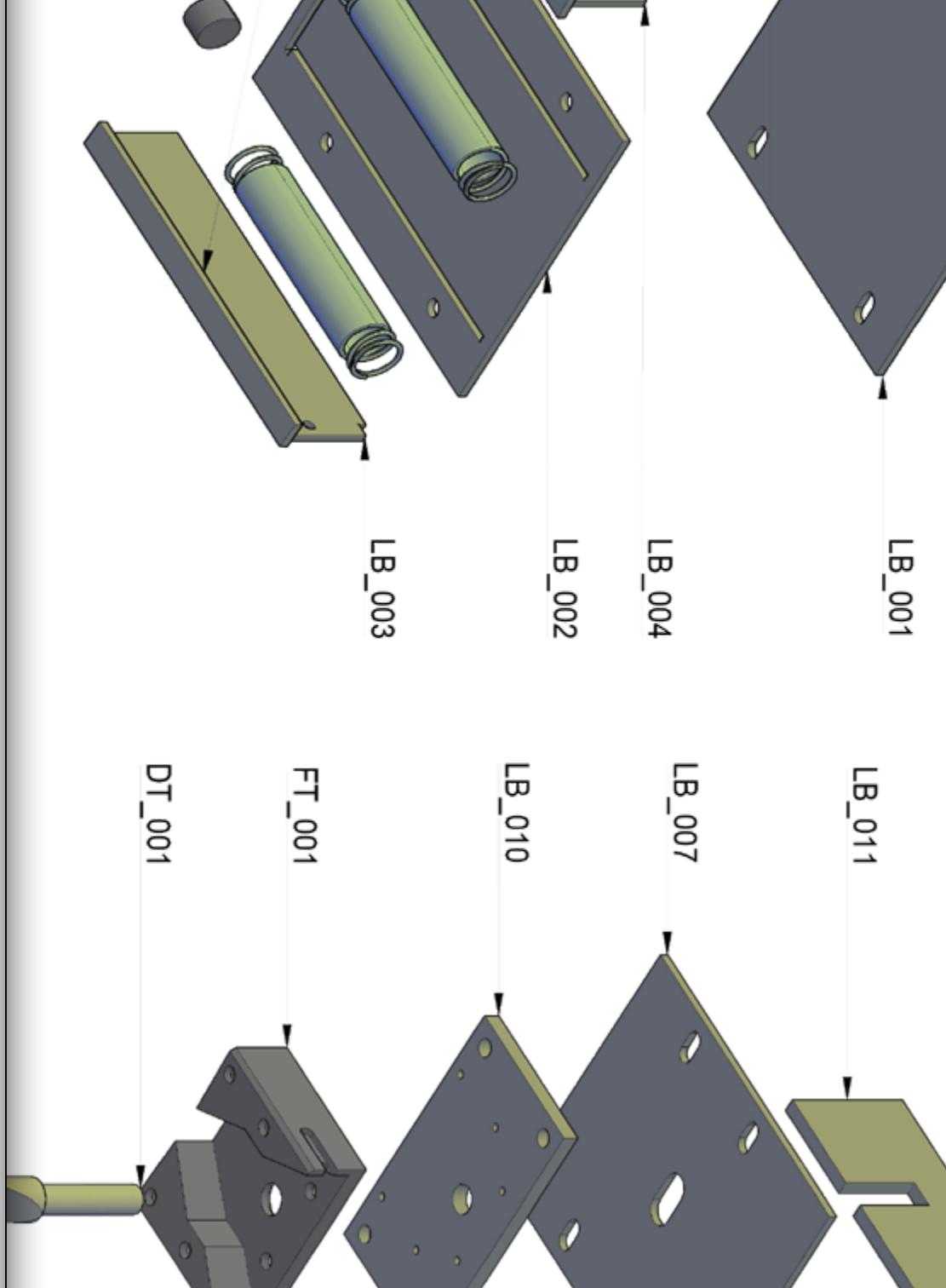
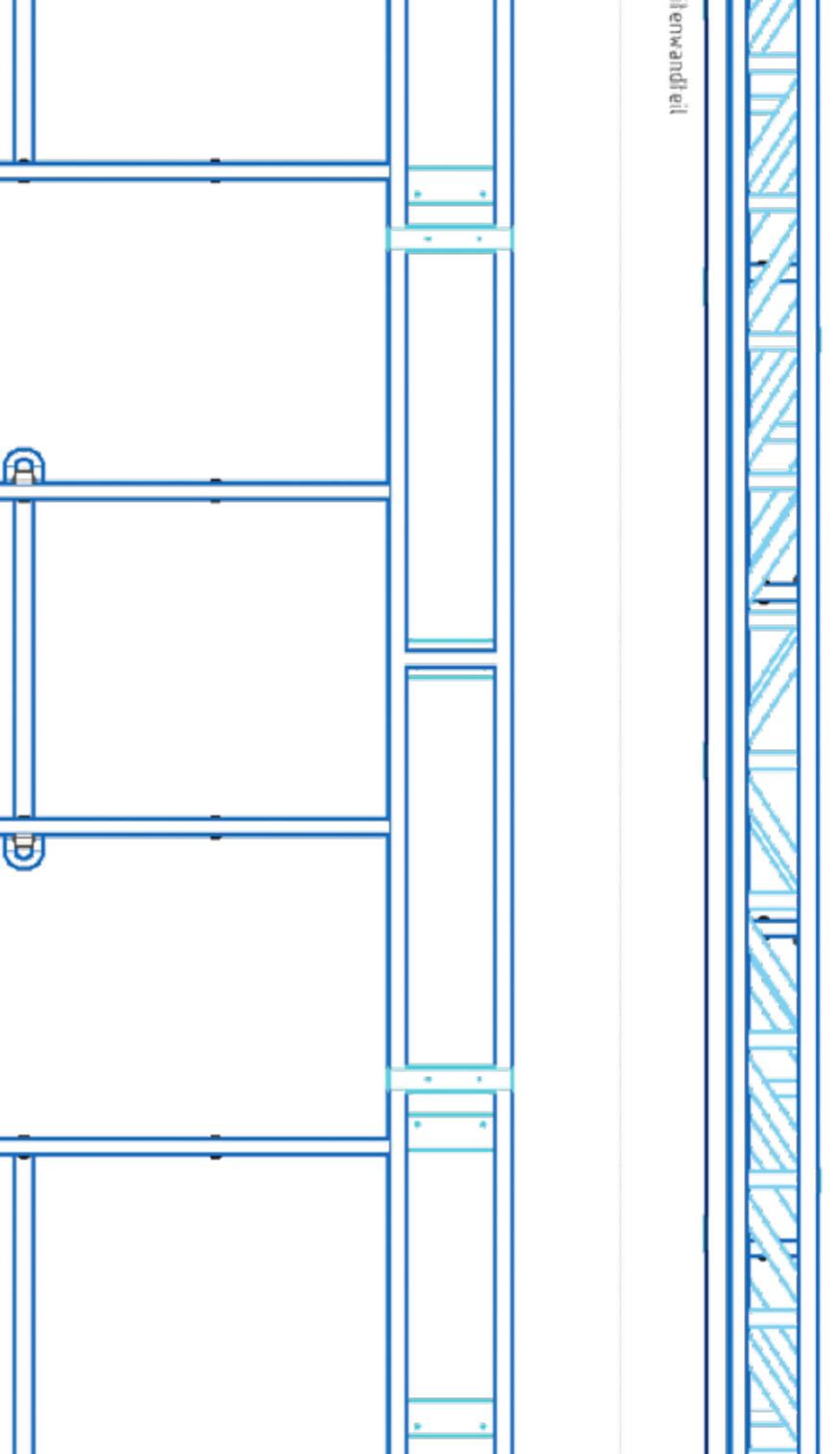
URAUFFÜHRUNG »DIE WALKÜRE« 26. Juni 1870
KÖNIGLICHES HOF- UND NATIONALTHEATER MÜNCHEN

URAUFFÜHRUNG »SIEGFRIED« 16. August 1876
BAYREUTHER FESTSPIELHAUS

URAUFFÜHRUNG »GÖTTERDÄMMERUNG« 17. August 1876
BAYREUTHER FESTSPIELHAUS

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 5./6./8./9. Mai 1881
VICTORIA-THEATER

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 2./3./6./9. Oktober 2022
STAATSOPERA UNTER DEN LINDEN



VORERST EINMAL: DER »RING« MIT ALL SEINEN GÖTTERN

UND RIESEN UND ZWERGEN, MIT DEN WASSERJUNG-

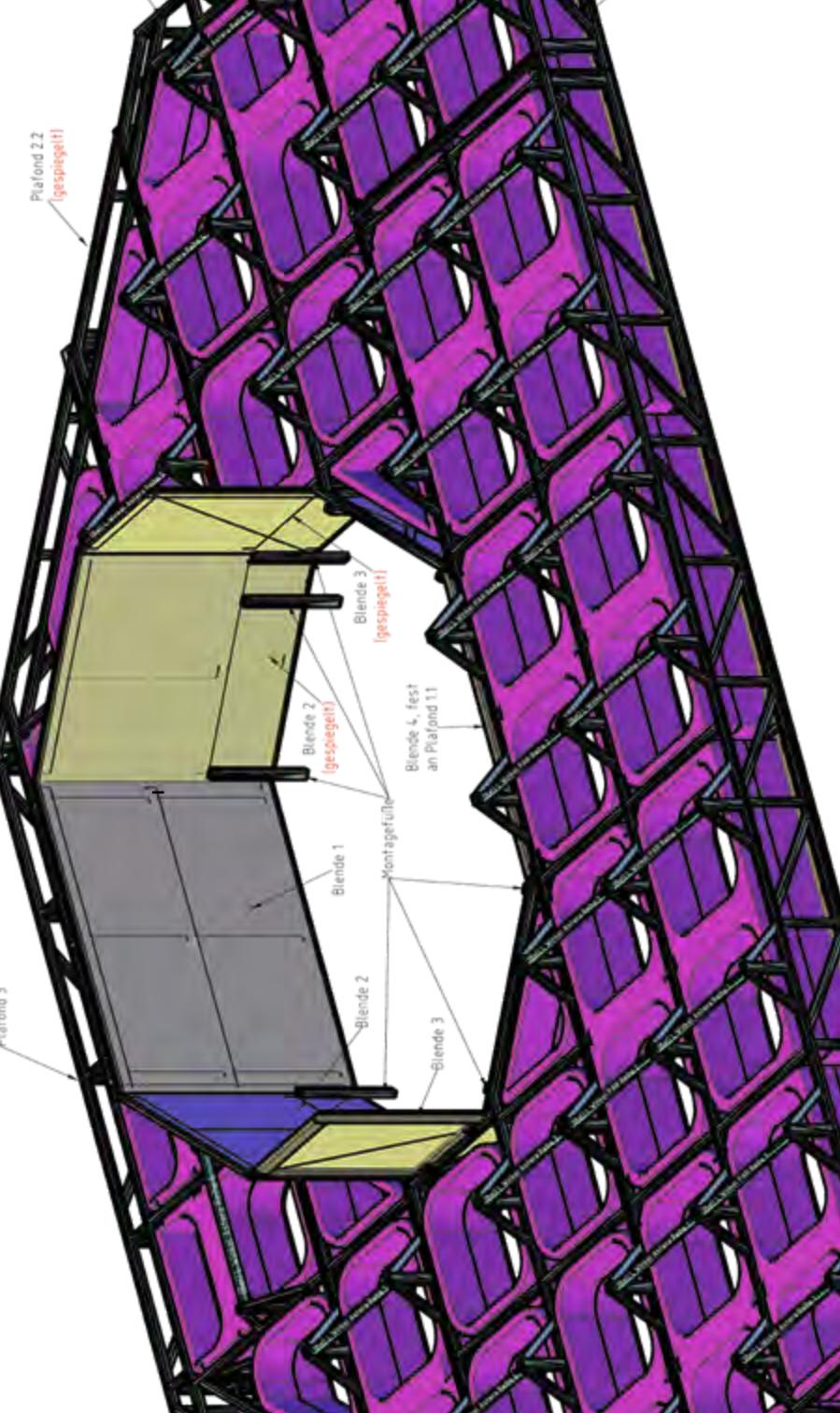
FRAUEN UND WALKÜREN, DER TARNKAPPE, DEM MAGISCHEN

RING, DEM VERZAUBERTEN SCHWERT UND DEM WUNDER-

BAREN SCHATZ IST EIN DRAMA DER GEGENWART UND NICHT

EINES AUS FERNER UND SAGENHAFTER VORZEIT.

George Bernard Shaw, 1898



INHALT

HANDLUNG	
von Dmitri Tcherniakov	14
SYNOPSIS	
by Dmitri Tcherniakov	30
KÜNSTLERISCHE EXPERIMENTE IM 19. JAHRHUNDERT	
von Michael Gamper	49
ERWECKUNG DES MITLEIDENS IM MENSCHEN	
von Analena Weres	64
»ALLES WAS IST, ENDET.«	
Richard Wagners »Ring des Nibelungen« als Weltgeschichtsphilosophie	
von Günter Zöller	100
VON TIEREN ZU MENSCHEN	
von Yuval Noah Harari	114
SIEGFRIEDS BRÜDER: HELDENTUM UND	
MONSTROSITÄT IN DER ALTNORDISCHEN LITERATUR	
von Rebecca Merkelbach	118
DIE VERBRECHER. NOCH EINMAL DER FALL WAGNER	
von Arne Höcker	133
AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN JETZT	
Zeit-Paradoxien in der »Götterdämmerung«	
von Arne Stollberg	146

»IM ZWANGE DER WELT ...«	
Vor-Worte einer »Ring«-Figur	
von Gerd Rienäcker	163
SCHWARZ-ALBAN	
Berg, Wagner und die Antihelden der Wiener Moderne	
von Christopher Hailey	176
SCHWARZ-ALBAN	
Berg, Wagner, and the Antiheroes of Viennese Modernism	
by Christopher Hailey	193
WAGNER UNTER DEN LINDEN	
Ein Gang durch eine 180-jährige Geschichte	
von Detlef Giese	210
RICHARD WAGNER UND »DER RING DES NIBELUNGEN«	
Eine Chronik von Detlef Giese	222
RICHARD WAGNER AND "THE RING OF THE NIBELUNG"	
A Chronicle by Detlef Giese	238
Produktionsteam und Premierenbesetzung	259
Probenfotos	267
Impressum	328

DAS RHEINGOLD

ERSTE SZENE

14

Woglinde, Wellgunde und Floßhilde spielen ein grausames Spiel. Flirtend provozieren sie Alberich, der vergeblich um die Gunst der drei wirbt. Erbarmungslos verspottet und gedemütigt rast er vor Wut.

Aus dem Geplapper der drei hat Alberich erfahren, dass, wer das Rheingold gewinnt und einen Ring daraus schmiedet, grenzenlose Macht erlangt. Doch dafür muss er freiwillig auf die Liebe verzichten. Verblendet vom Gedanken, die ganze Welt zu beherrschen, verflucht Alberich die Liebe.

ZWEITE SZENE

Wotan ist voller Vorfreude: Heute kann er endlich sein großes Werk in Besitz nehmen, das neu erbaute Walhall. Er gerät in Streit mit seiner Ehefrau Fricka, die besorgt an den Preis denkt, den Wotan Fasolt und Fafner für den Bau leichtsinnig versprochen hat – ihre Schwester Freia.

Dem Vertrag zufolge soll Freia Fasolt und Fafner folgen. Verzweifelt fleht sie um Schutz, doch Wotan hat gar nicht die Absicht, sie aufzugeben. Er verlässt sich auf die Hilfe von Loge, der ihm versprochen hat, einen Ausweg aus der schwierigen Lage zu finden. Doch Loge lässt sich vorerst nicht blicken. Fasolt und Fafner erscheinen und verlangen den Preis für den Bau von Walhall. Wotan hält sie hin, versichert, er habe nur im Scherz versprochen, ihnen Freia zu überlassen, und fordert sie auf, einen anderen Preis zu nennen. Davon will Fasolt, der in Freia verliebt ist, nichts hören. Er ahnt, dass Wotan den Vertrag brechen will. Die Situation spitzt sich zu.

Loge erscheint und berichtet, er sei in der Welt herumgereist und habe keinen einzigen Mann finden können, der die Liebe einer Frau gegen etwas anderes tauschen würde. Nur ein gewisser Alberich habe auf die Liebe verzichtet, um eines magischen Goldschatzes und der Herrschaft über die Welt willen. Fafner, beeindruckt von dieser Aussicht, stellt eine neue Forderung: Sie seien bereit, anstelle von Freia das geheimnisvolle Rheingold als Preis für den Bau von Walhall zu akzeptieren. Vorerst würden sie Freia bis zum Abend als Geisel nehmen. Freias Entführung bedrückt alle, schmerzlich empfinden sie den Verlust. Wotan entschließt sich, Alberich das Rheingold zu rauben, um Freia loszukaufen. Gemeinsam mit Loge begibt er sich nach Nibelheim.

15

DRITTE SZENE

In Nibelheim herrscht Alberich, der sich den Ring geschmiedet hat, mit grenzenloser Macht und peinigt und unterdrückt die Nibelungen. Er zwingt Mime, ihm einen Helm zu schmieden, mit dessen Hilfe er sich unsichtbar machen und jede beliebige Gestalt annehmen kann. Unablässig terrorisiert und demütigt er Mime.

Wotan und Loge treffen auf den völlig ermatteten Mime, der ihnen heimlich von seiner tragischen Geschichte mit Alberich und von dem Helm erzählt. Alberich traut den Besuchern zwar nicht, prahlt aber vor ihnen dennoch mit seiner Kraft, bedroht sie und spricht von seiner Macht und davon, dass er bald über die ganze Welt herrschen werde.

Loge erklärt Alberich listig, er könne an dessen Kraft erst glauben, wenn er dessen Verwandlung mit eigenen Augen gesehen habe. Alberich setzt den Helm auf und demonstriert Loge und Wotan seine Verwandlung in einen Drachen. Als er sich in eine kleine Kröte verwandelt, packen ihn die beiden, fesseln ihn und nehmen ihn mit.

VIERTE SZENE

Loge und Wotan erklären dem gefangenen Alberich, er bekomme seine Freiheit zurück, wenn er ihnen den gesamten Goldschatz überlasse. Verblüfft sehen sie zu, wie Alberich mit Hilfe des Rings nach den Nibelungen ruft, die ihm alle Schätze bringen sollen. Loge zwingt Alberich, auch den Helm herzugeben, und Wotan nimmt ihm noch das Letzte weg – den Ring. In ohnmächtigem Zorn verhängt Alberich einen Fluch: Der Ring soll dem, der ihn besitzt, den Tod bringen. Wotan beachtet seine Worte nicht, Alberich wird freigelassen.

Wotan verkündet den Seinen, die Schätze seien gewonnen, doch nun müssten Fasolt und Fafner bezahlt werden. Die beiden erscheinen mit Freia, um den Tausch zu vollziehen, und verlangen so viel Gold, dass es Freia von Kopf bis Fuß bedeckt. Dafür würde der Nibelungenschatz nicht reichen, und Wotan bietet ihnen den Tarnhelm dazu. Doch Fasolt will nicht von Freia lassen und erklärt den Preis für noch immer zu gering. Fafner verlangt auch den Ring, den Wotan am Finger trägt. Wotan weigert sich, auch das Flehen der erschrockenen Seinen kann ihn nicht erweichen.

Erst nach Erdas mahnender Warnung gibt Wotan den Ring Fasolt und Fafner. Sofort erfüllt sich Alberichs Fluch: Zwischen Fasolt und Fafner entbrennt ein Streit um den Ring, Fafner erschlägt Fasolt und flieht mit der Beute. Alle sind gelähmt vor Entsetzen – Tod und Gewalt sind in ihre helle Welt eingebrochen. Donner und Froh bemühen sich, die plötzlich aufgekommene lastende Düsternis zu vertreiben. Nun soll der Einzug in das neu erbaute Walhall gefeiert werden.

16

DIE WALKÜRE

Viele Jahre nach den Ereignissen, von denen im »Rheingold« erzählt wird

ERSTER AUFZUG

17

Siegmund, auf der Flucht vor seinen Verfolgern, findet völlig erschöpft Zuflucht im Haus von Hunding. Hundings Frau Sieglinde bemüht sich um den Gast, damit er wieder zu sich kommt. Der Hausherr kehrt heim und findet einen ihm Unbekannten vor. Auf Fragen antwortet der Fremde nur widerwillig, nennt auch nicht seinen Namen, sondern bezeichnet sich als Wehwalt. Er erzählt, er habe mit Vater, Mutter und Schwester im Wald gelebt; Feinde hätten sie gejagt wie wilde Wölfe und seinem Vater den Namen Wolfe gegeben. Eines Tages hätten sein Vater und er ihr Heim nicht mehr vorgefunden – die Feinde hätten das Haus niedergebrannt, die Mutter erschlagen und die Schwester mitgenommen. Bald darauf sei bei einem Kampf mit den Feinden auch der Vater verschwunden, und der Sohn sei allein geblieben. Er habe bei den Menschen leben wollen, sei aber immer gescheitert. Einmal habe er ein Mädchen schützen wollen, dass gewaltsam verheiratet werden sollte, und dessen Brüder erschlagen, doch das Mädchen habe deren Tod beweint und ihn, ihren Beschützer, verflucht. Am Ende sei sie den erzürnten Angehörigen zum Opfer gefallen und getötet worden, und er, verwundet und waffenlos, habe fliehen müssen.

Hunding hört die Geschichte und gerät in Wut: Dieser Mann ist der Feind ihres Geschlechts! Er fordert den Gast für den nächsten Morgen zum Zweikampf. Seines Sieges gewiss, denn der Guest hat ja keine Waffe, um sich zu wehren, geht Hunding ins Schlafgemach und gebietet seiner Frau, die ihm folgt, ihm seinen Schlaftrunk zu bereiten.

Siegmund, nun allein, erinnert sich sinnend, dass sein Vater ihm einst versprochen hat, in der Stunde der Not werde er ein unbesiegbares Schwert finden. Er sieht Sieglindes traurigen Blick vor sich und spürt eine große Nähe zu ihr.

Sieglinde, ebenfalls von plötzlicher Liebe und Mitgefühl für den Herumirrenden erfasst, gibt ihrem Mann ein starkes Schlafmittel in seinen Nachtrunk. Sobald Hunding eingeschlafen ist, geht sie hinaus zu Siegmund. Um dem waffenlosen Gast zu helfen, erzählt sie ihm, bei ihrer traurigen Hochzeit mit Hunding sei ein einäugiger Fremder aufgetaucht und habe ein Schwert in ihr Haus gestoßen, das seitdem niemand habe herausziehen können. Sieglinde betrachtet das Gesicht des Fremden genau und erkennt, von einer vagen Kindheitserinnerung berührt, in Siegmund ihren verlorenen Bruder. Er offenbart ihr seinen wahren Namen: Siegmund, Wälse Sohn. Geliebte und Schwester! In höchster Verzückung glaubt Siegmund nun, das Schwert in Hundings Haus sei das nämliche Schwert, das ihm sein Vater einst versprach. Er zieht es heraus, gibt ihm den Namen Nothung und flieht mit Sieglinde aus Hundings Haus.

ZWEITER AUFZUG

Sieglinde und Siegmund sind Wotans uneheliche Kinder, und ihr gesamtes Leben und ihre langersehnte Wiederbegegnung sind Teil eines langjährigen Plans von Wotan, der nun endlich Wirklichkeit wird. Das erzählt Wotan seiner engsten und liebsten Vertrauten – Brünnhilde, seiner Tochter aus der Verbindung mit Erda. Und weiht sie auch in ein wichtiges bevorstehendes Ereignis ein: den Zweikampf zwischen Siegmund und Hunding. Voller Freude hofft Brünnhilde, der Plan ihres geliebten Vaters werde sich erfüllen.

Doch da erscheint die erzürnte Fricka, Wotans Ehefrau. Sie erklärt, sie wisse Bescheid über Wotans geheime

Pläne und Manipulationen, und verlangt von ihm, Siegmund seinen Beistand zu entziehen. Fricka will Sieglindes rechtmäßigen Ehemann unterstützen und kann einen Sieg Siegmunds nicht zulassen. Wotan wendet ein, eine Ehe ohne Liebe sei ohne jeden Sinn. Frickas Gegenargument: Bruder und Schwester dürfen kein Liebespaar sein. Außerdem erinnert sie Wotan daran, dass er sie während ihrer Ehe ständig betrogen habe. Schließlich sei er unter dem Namen Wälse eine unrechtmäßige Beziehung mit der Frau eingegangen, die ihm Zwillinge gebar: Siegmund und Sieglinde. Darum habe Wotan nun nicht das Recht, Siegmund zu schützen. Wotans Versuche, seine Frau zu überzeugen, Siegmund sei frei in seinem Handeln, stoßen auf Frickas unerbittlichen Widerstand. Sie wisse genau, wie Wotan Siegmund anstifte und dabei Gesetze breche, wie er selbst besondere Schwierigkeiten für Siegmund schaffe und ihm dann heraushelfen lasse, sie wisse auch von dem geheimnisvollen Schwert und von Brünnhildes Schutz. Sie verlangt von Wotan, Siegmund zu verraten, sonst drohten ihm große Unannehmlichkeiten und alles werde offenbar werden. In seiner Verzweiflung geht Wotan auf Frickas Forderungen ein.

Brünnhilde kehrt zurück und sieht ihren Vater so niedergeschlagen wie noch nie. Wehmütig erzählt er ihr von dem Verrat, den er einst begangen hat: Wie er den Vertrag mit Fasolt und Fafner brach und den Nibelung Alberich bestahl. Und von Erdas düsterer Vorhersage. Seitdem lasse ihn die Sorge nicht los. Um die Zukunft zu erfahren, sei er einst eine Verbindung mit Erda eingegangen, und aus dieser Verbindung sei sie, Brünnhilde, geboren. Er habe so viel eingesetzt für Siegmund, doch nun sei alles verloren. Wotan verlangt von Brünnhilde, Siegmund ihren Schutz zu entziehen. Brünnhilde versucht sich zu widersetzen, wendet ein, das sei doch nicht sein eigener Wunsch, er gebe nur Frickas Druck nach. Doch Wotan wird wütend, sein Entschluss sei endgültig, und Brünnhilde muss sich ihm beugen. Siegmund und Sieglinde

rasten nach mehreren Stunden Flucht. Sie könnten nun mit einander glücklich sein, doch Sieglinde ist verzweifelt. An Siegmunds Seite wird ihr bewusst, wie furchtbar ihr Leben mit Hunding war, ihre Fügsamkeit ohne Liebe. Sie verliert fast den Verstand und bittet Siegmund, sie zu verlassen. Entkräftet von Angst und Gewissensbissen, schläft Sieglinde ein.

20

Brünnhilde kommt zu Siegmund. Sie fordert ihn auf, ihr ins Reich des Todes zu folgen, dort, im herrlichen Walhall, werde er unter den anderen gefallenen Helden seinen Vater Wälse wiedersehen und von schönen Walküren gekost werden. Wie hypnotisiert lauscht Siegmund Brünnhildes Worten. Doch als er hört, dass Sieglinde in dieser herrlichen Welt nicht bei ihm sein werde, lehnt er voller Zorn ab – er könne sie hier nicht alleinlassen. Er ist bereit zu sterben, doch zuvor muss er seine schlafende Sieglinde töten. Brünnhilde, von Mitgefühl erfasst und gerührt von der ihr unbekannten Kraft der Liebe, beschließt, gegen den Willen des Vaters zu handeln und Siegmund zu retten. Siegmund macht sich auf den Weg zur Begegnung mit Hunding. Sieglinde erwacht und sieht ihn nicht an ihrer Seite. Bange lauscht sie den Kampfeslauten, in die sich die Stimmen von Brünnhilde und Wotan mischen. Zu Brünnhildes Entsetzen greift Wotan selbst auf Hundings Seite in den Kampf ein. Sieglinde begreift, dass ihr Siegmund tot ist. Brünnhilde findet die Trümmer von Siegmunds Schwert und flieht mit Sieglinde. Zornig droht Wotan, Brünnhilde zu finden und zu bestrafen.

DRITTER AUFZUG

Die Walküren kommen zusammen und warten auf Wotan. Nur eine fehlt – Brünnhilde. Dann erscheint sie, mit einer ungewöhnlichen Last – der von ihr geretteten Sieglinde. Brünnhilde bittet um Hilfe, um mit Sieglinde vor der Rache des Vaters zu fliehen. Aber die Walküren fürchten Wotan, und Sieglinde

fleht Brünnhilde an, sie sterben zu lassen – nach Siegmunds Tod habe das Leben für sie keinen Sinn mehr. Doch Brünnhilde prophezeit ihr, sie werde einen Sohn von Siegmund gebären, in dem die Kühnheit des Vaters wiedererstehen werde. Nun fleht Sieglinde noch leidenschaftlicher als zuvor um den Tod, um ihre Rettung, um Hilfe für die werdende Mutter. Die Walküren zögern, Brünnhilde zu helfen. Brünnhilde übergibt Sieglinde die Bruchstücke des Schwertes Nothung – Sieglinde soll allein fliehen, ihren künftigen Sohn behüten; sie, Brünnhilde, werde bleiben und den Zorn des Vaters auf sich nehmen.

21

Der tobende Wotan erscheint. Sein Urteil ist grausam: Er verbannt Brünnhilde aus seinem Leben, sie solle ein gewöhnliches Weib werden und sich dem Erstbesten als Ehefrau unterordnen. Die anderen Walküren warnen: Wenn eine von ihnen es wage, ihr zu helfen, drohe ihr das gleiche Los. Bestürzt verlassen die Walküren die Verstoßene.

Brünnhilde bittet ihren Vater um Schonung und Gerechtigkeit: Sie habe doch nur Wotans wahren Willen erfüllen wollen, von dem er sich lossagen musste, weil Fricka ihn dazu zwang. Brünnhilde gesteht ihrem Vater, wie sehr Siegmunds aufopferungsvolle Liebe zu Sieglinde sie gerührt habe. Wotan erklärt ihr, er sei nicht frei in seinen Entscheidungen, und sie habe ihr Schicksal selbst gewählt.

Brünnhilde bittet nicht um Aufhebung der Strafe, nur darum, ihr die schlimmste Entehrung zu ersparen: Sie werde die Vertreibung aus dem Haus ertragen und das Los als einfaches Weib akzeptieren, doch nur ein würdiger und mutiger Mann solle an ihrer Seite sein. Der Zorn des Vaters legt sich, aus Mitleid mit der Tochter kommt er auf den Gedanken, sie in einen langen Schlaf zu versenken, und daraus könne sie nur jemand erwecken, der ohne Furcht sei. Wotan beschließt, Brünnhilde mit einem magischen Feuerring zu umschließen, den nur ein echter Held überwinden kann. Tief bewegt und voller Dankbarkeit erinnert sich der Vater an alles Helle und Gute mit seiner Tochter und verabschiedet sich von ihr.

SIEGFRIED

Viele Jahre nach den in der »Walküre« geschilderten Ereignissen

ERSTER AUFZUG

22

Siegfried, der Sohn von Sieglinde und Siegmund, wurde von Mime großgezogen. Mime nennt ihn seinen Sohn, aber Siegfried glaubt ihm nicht und ärgert sich über sich selbst, weil er immer wieder zu seinem ständig klagenden Erzieher zurückkehrt. Es macht Siegfried wütend, dass Mime ihm das Geheimnis seiner Geburt verschweigt. Schließlich erzählt dieser ihm notgedrungen: Er habe eines Tages eine erschöpfte Frau mit Namen Sieglinde gefunden und sie in sein Haus gebracht, dort habe sie einen Sohn geboren und sei bald darauf gestorben. Vor ihrem Tod habe die Mutter dem Kind einen Namen gegeben und ihm ein Erbe hinterlassen: das zerbrochene Schwert seines Vaters – Nothung. Bevor Siegfried geht, verlangt er von Mime, Nothung für ihn neu zu schmieden. Doch Mime weiß, dass er dieser Aufgabe nicht gewachsen ist.

Wotan erscheint bei Mime – er nennt sich Wanderer. Er bittet um Obdach, aber Mime wehrt erschrocken ab. Der Wanderer schlägt vor, Mime solle ihm drei Rätsel stellen, als Einsatz bietet er seinen eigenen Kopf. Mime willigt ein. Doch der Gast beantwortet mühelos die drei Fragen, und nun ist es an ihm, Fragen zu stellen, und der Einsatz ist Mimes Kopf. Mime beantwortet die ersten beiden Fragen, weiß aber keine Antwort auf die dritte: Wer wird Nothung neu schmieden? Der Wanderer gibt die Antwort selbst: Das Schwert wird schmieden, wer keine Furcht kennt, und er wird auch den Einsatz des Wettstreits bekommen, Mimes Kopf. Mit diesen Worten verschwindet der Wanderer, und Mime bleibt voller Angst zurück.

Als Siegfried wiederkommt, erklärt ihm Mime, seine Mutter habe ihn vor ihrem Tod gebeten, ihren Sohn nicht in die Welt hinaus zu lassen, solange er nicht das Fürchten gelernt habe. Siegfried willigt ein, dieses Gefühl kennenzulernen, aber Mimes Geschichten über den Drachen, in den sich Fafner verwandelt hat, beeindrucken ihn nicht. Siegfried verlangt von seinem Erzieher das Ergebnis der ihm aufgetragenen Aufgabe, das fertig geschmiedete Schwert Nothung. Als er sieht, dass von Mime nichts Rechtes zu erwarten ist, beschließt er, die Sache selbst in die Hand zu nehmen.

23

ZWEITER AUFZUG

Alberich träumt noch immer von der Macht über die Welt und von Rache an Wotan. Er ist sicher, dass Ring und Tarnhelm bei Fafner sind, und belauert ihn heimlich, um wieder in den Besitz des Schatzes zu gelangen. Er entdeckt den greisen Wotan und beschuldigt ihn erneut, ihm den Ring geraubt zu haben. Wotan weist dies Anschuldigung von sich und erklärt, er brauche keinen verfluchten Ring, aber Alberich solle sich vor Mime in Acht nehmen.

Mime bringt Siegfried zu einer Prüfung – er soll den Drachen Fafner töten. Mutig und geschickt bewältigt Siegfried die Aufgabe und tötet den Drachen. Vor seinem Tod warnt Fafner den Sieger: Derjenige, der Siegfried zu diesem Mord angestiftet habe, wolle diesen selbst töten.

Ein Waldvogel erzählt Siegfried, der Drache habe Ring und Helm bewahrt, die eine wichtige Rolle in Siegfrieds Schicksal spielen würden. Siegfried beschließt, beides mitzunehmen. Außerdem erfährt er von dem Waldvogel, dass Mime vorhat, ihn zu töten.

Auf dem Rückweg trifft er auf Mime, der ihm etwas zu trinken anbietet. Siegfried, derartig überrumpelt, tötet Mime.

Der Waldvogel erzählt Siegfried von der schönen Brünnhilde, die in verzaubertem Schlaf liege und auf einen furchtlosen Helden warte, der sie weckt. Der Waldvogel weist Siegfried den Weg zu ihr.

DRITTER AUFZUG

24

Wotan will Erda treffen, um von ihr erneut die Zukunft zu erfahren und sie um Rat zu fragen, wie das rollende Rad anzuhalten sei – er weiß nicht weiter. Aber Erda antwortet, sie könne ihm nun nicht mehr helfen, ihre Weisheit sei auf ihre gemeinsame Tochter Brünnhilde übergegangen, von der Wotan sich ja losgesagt habe. Erda macht Wotan Vorwürfe: Sein unüberlegtes Handeln habe zu der Bedrohung geführt. Wotan bekennt, er fürchte nun nicht mehr um sein Leben und seine Macht, denn bald werde ein neuer Held erscheinen: Siegfried. Wotans Hoffnung ruht auf Siegfried und Brünnhilde, die einander bald finden würden.

Wotan trifft Siegfried auf dessen Weg zu Brünnhilde und stellt ihm Fragen. Siegfried ist verärgert über die Verzögerung und die unangebrachte Neugier des Fremden. Frech verspottet er Wotan und macht ihn wütend, ein Streit entbrennt. Wotan weigert sich, Siegfried zu Brünnhilde zu lassen, und versperrt ihm mit seinem Speer den Weg. Um den fest entschlossenen Siegfried aufzuhalten, verkündet er, an diesem Speer sei Nothung, das Schwert von Siegfrieds Vater, bereits einmal zerbrochen. Siegfried zerschlägt den Schaft von Wotans Speer. Wotan weicht zurück.

Siegfried erreicht die schlafende Brünnhilde. Er weckt sie mit einem Kuss ...

GÖTTER-DÄMMERUNG

PROLOG

25

Die Nornen treffen sich, um sich an die Vergangenheit zu erinnern und in die Zukunft zu schauen. Sie versuchen, die Erinnerungsbruchstücke zu einer geschlossenen Geschichte zusammenzufügen und ihren Sinn zu erfassen, doch immer wieder reißt der Faden der Erzählung. Siegfried verabschiedet sich von Brünnhilde. Sie schickt ihn fort, damit er sich in neuen Taten verwirklichen kann. Als Unterpfand ihrer Treue überlässt Siegfried Brünnhilde seinen Ring; sie gibt ihm ihr Pferd Grane.

ERSTER AUFZUG

ERSTES BILD

Gunther ist zu großer Macht gelangt, doch sein Halbbruder Hagen findet, Gunther fehle zu hohem Ansehen noch etwas: eine Ehefrau. Und auch seine Schwester Gutrune sei noch unverheiratet. Er wisse passende Kandidaten: die schöne Brünnhilde für Gunther und Siegfried für Gutrune. Aber um Brünnhilde zu erobern, brauche es verwegene Kühnheit, und um Siegfried zu fesseln, falls dieser auftauche, müsse Gutrune sich sehr anstrengen. Siegfried erscheint tatsächlich. Gunther empfängt ihn gastlich und bietet ihm seine Freundschaft. Gutrune reicht dem Gast Wein. Nun träumt er nur noch von Gutrune und bittet Gunther um deren Hand. Gunther ist einverstanden, sich mit ihm zu verschwägern, aber dafür solle

Siegfried Brünnhilde als Ehefrau für ihn gewinnen. Siegfried willigt ein, bekräftigt den Bund mit Gunther und schließt mit ihm Blutsbrüderschaft. Hagen, Alberichs unehelicher Sohn, will mit Siegfrieds Hilfe den Ring erlangen, der grenzenlose Macht verleiht und von dem ihm sein Vater erzählt hat.

26

ZWEITES BILD

Brünnhilde wird überraschend von der Walküre Waltraute aufgesucht, die ihr berichtet, Walhall sei im Niedergang begriffen, Wotan habe sich gänzlich zurückgezogen. Waltraute übermittelt Brünnhilde Wotans letzte Worte: Er bitte sie, ihm den Ring zurückzugeben. Doch davon will Brünnhilde nichts hören, sie will Siegfrieds Geschenk behalten. Möge Walhall untergehen – sie werde den Ring nicht hergeben. Erfolglos muss Waltraute sie verlassen.

Brünnhilde spürt, dass Siegfried zurückkehrt. Sie stürzt ihm entgegen – und sieht zu ihrem Entsetzen einen Fremden vor sich. Der Ankömmling verkündet Brünnhilde, sie müsse Gunthers Frau werden. Brünnhilde versucht zu fliehen, aber er überwältigt sie, reißt ihr den Ring vom Finger und zwingt sie, ihm zu folgen.

ZWEITER AUFZUG

In nächtlicher Finsternis erscheint Hagen sein Vater Alberich, der dem Sohn einredet, er müsse den Ring in seinen Besitz bringen, den nun Siegfried habe. Er müsse Siegfried vernichten. Siegfried kehrt zurück und berichtet Hagen und Gutrune, wie er seinen Plan verwirklicht habe. Hagen ruft alle zusammen, um die beiden bevorstehenden Hochzeiten anzukündigen: die von Gutrune und Siegfried und die von Brünnhilde und Gunther.

Triumphierend führt Gunther Brünnhilde herein, die bestürzt Siegfried an der Seite von Gutrune sieht. Alle bemerken Brünnhildes Niedergeschlagenheit. Brünnhilde entdeckt ihren Ring an Siegfrieds Finger und erklärt allen, sie sei Siegfrieds Ehefrau. Siegfried leugnet das – von welcher Untreue rede sie? Ihr Mann sei Gunther. Brünnhilde beschuldigt ihn öffentlich der Lüge. Siegfried fordert alle auf, das Weibergeschwätz nicht zu beachten, und führt Gutrune hinaus. Als die Gäste aufbrechen, redet Hagen der gekränkten Brünnhilde zu, sich an Siegfried zu rächen.

27

DRITTER AUFZUG

ERSTES BILD

Woglinde, Wellgunde und Floßhilde flirten mit Siegfried und bitten ihn scherhaft um den Ring. Er will ihn ihnen geben, da werden sie plötzlich ernst und warnen Siegfried vor dem Fluch, der dem Besitzer des Rings droht: Wenn Siegfried den Ring nicht weggebe, werde er noch vor Sonnenuntergang sterben. Siegfried überlegt es sich anders und weigert sich, den Ring herzugeben.

Auf Hagens Bitte erzählt Siegfried ihm, Gunther und den Ihren Geschichten aus seinem Leben: von seinem Erzieher Mime, von der Ermordung Fafners, davon, wie er Ring und Helm gewann und Brünnhilde fand. Mit einem überraschenden Hieb in den Rücken streckt Hagen ihn nieder. Mit einem Liebesbekennen zu Brünnhilde auf den Lippen stirbt Siegfried.

ZWEITES BILD

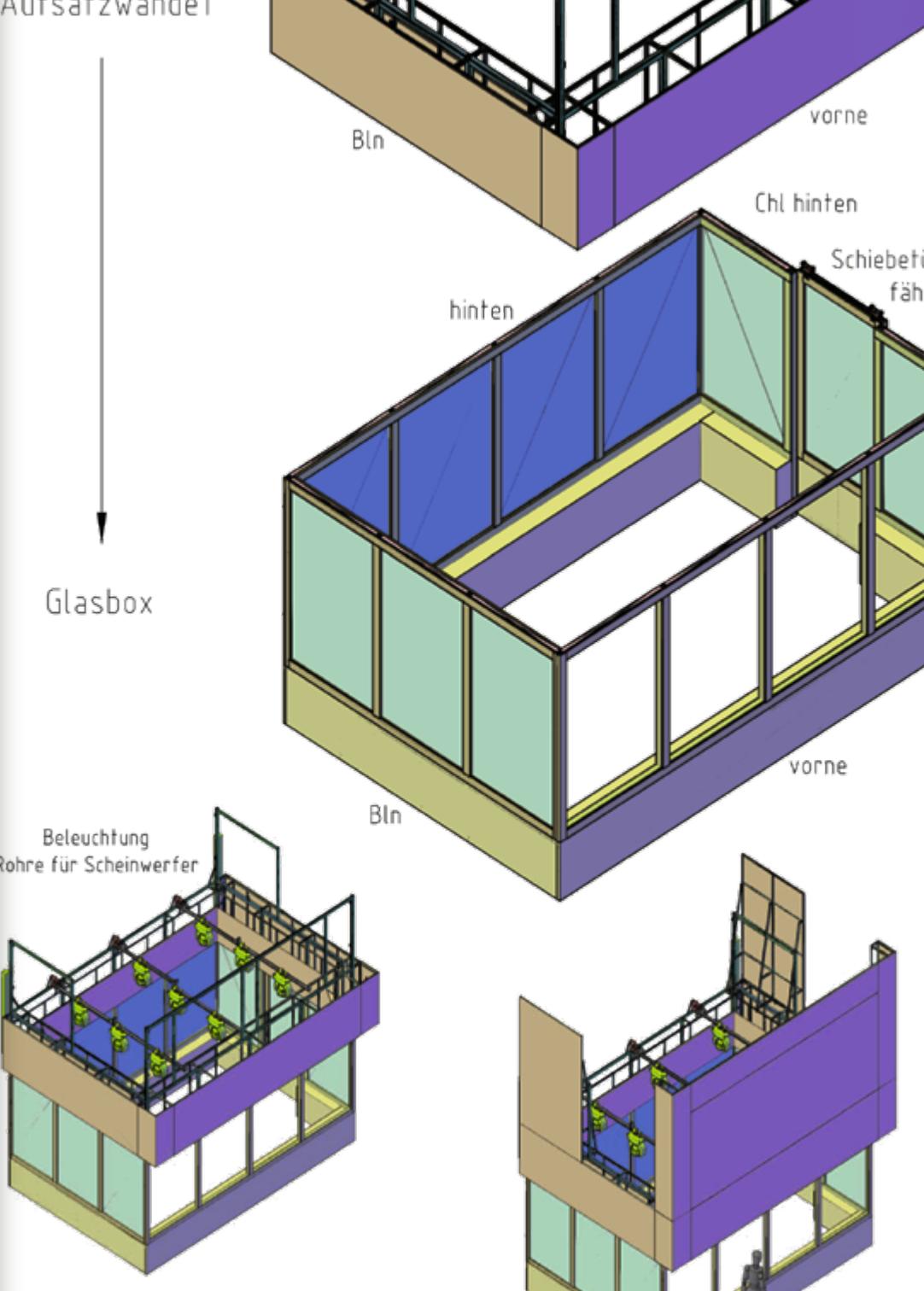
Gutrune wittert Unheil. Beim Anblick des toten Siegfried wird sie von Verzweiflung überwältigt. Hagen verlangt frech

nach dem Ring. Zwischen ihm und Gunther entbrennt ein erbitterter Streit, den Brünnhilde beendet.

Brünnhilde erklärt, als Siegfrieds Gattin habe sie ein Recht auf sein Erbe, und lässt einen Scheiterhaufen für die Bestattung aufschichten. Sie streift den Ring von Siegfrieds Finger und spricht von ihrer Liebe und dem in Feuer aufgehenden Walhall.

28

TEXT VON Dmitri Tcherniakov
AUS DEM RUSSISCHEN VON Ganna-Maria Braungardt



THE RHINEGOLD

SCENE ONE

30

Woglinde, Wellgunde, and Floßhilde play a cruel game. They flirtingly tease Alberich, who in vain is trying to court their favor. Mercilessly mocked and humiliated, he boils with rage.

From the idle chatter of the three, Alberich has learned that whoever wins the Rhinegold and uses it to make a ring will attain limitless power. But for this, he must voluntarily renounce love. Blinded by the idea of ruling the entire world, Alberich curses love.

SCENE TWO

Wotan is full of joyous anticipation. He can finally take possession of his greatest work, the newly constructed Valhalla.

He gets into an argument with his wife Fricka, who is worried about the price that Wotan has recklessly promised Fasolt and Fafner for completing the building: her sister Freia. According to their contract, Freia is to follow Fasolt and Fafner. Despairingly, she begs for protection, but Wotan in fact does not intend to surrender her. He relies on the promise of Loge, who has assured that he would find a way out of the difficult situation. But Loge isn't anywhere to be found. Fasolt and Fafner appear and demand their reward for building Valhalla. Wotan stalls, saying that it was just a joke when he promised to surrender Freia to them, and asks them to propose an alternative payment. But Fasolt, who is in love with Freia, will hear none of this. He suspects that Wotan is trying to renege on the contract. The situation escalates.

Loge appears and reports that he has travelled the world and not found a single man who would sacrifice the love of a woman for everything else. Only a certain Alberich renounced love in exchanged for an enchanted gold treasure and world domination. Fafner, impressed by such prospects, proposes a new offer: they would be ready to accept the mysterious Rhinegold as the price for building Valhalla instead of Freia. But for the time being, they would take Freia hostage.

Freia's kidnapping leaves everyone dejected, suffering the pain of her loss. Wotan decides to steal the Rhinegold from Alberich to purchase Freia's freedom. Together with Loge, he makes his way for Nibelheim.

31

SCENE THREE

In Nibelheim, Alberich, who has forged the ring, rules with limitless power, tormenting and oppressing the Nibelung. He has forced Mime to create a helmet, the Tarnhelm, that makes him invisible and able to take on any form. He constantly terrorizes and humiliates Mime.

Wotan and Loge meet the utterly exhausted Mime, who secretly tells them about their fate and about Alberich and the helmet. Alberich does not trust the visitors, but shows off, threatening them, speaking of his power, and saying that he would soon rule the whole world. Loge cleverly tells Alberich that he would only believe in his powers if he saw a transformation before his very own eyes. Alberich dons the helmet and shows Loge and Wotan how he can transform into a dragon. When he then transforms himself into a small toad, the two capture him, tie him up and take him away with them.

SCENE FOUR

Loge und Wotan tell the imprisoned Alberich that he would regain his freedom if he leaves them the entire gold treasure. With the help of the ring, Alberich summons the Nibelung and orders them to bring all the treasure. Loge forces Alberich to surrender the helmet as well, and Wotan takes the very last thing from him, the ring. In powerless fury, Alberich casts a curse: the ring will bring death to he who wears it. Wotan ignores him. Alberich is freed.

Wotan announces that the treasures have been won, but now Fasolt and Fafner must be paid. The two appear with Freia to complete the exchange, and demand enough gold to cover Freia from head to toe. But the Nibelung treasure is not enough to do this, so Wotan offers them the Tarnhelm in addition. But Fasolt refuses to surrender Freia and declares the price still too low. Fafner demands the ring that Wotan is wearing on his finger, but Wotan refuses; not even the appeals of his family can convince him.

Only after Erda's urgent warning does Wotan give the ring to Fasolt and Fafner. Immediately, Alberich's curse comes true: a fight over the ring erupts between Fasolt and Fafner, Fafner clubs Fasolt to death and flees with the loot.

All are paralyzed by horror, death and violence have erupted in their previously perfect world. Donner and Froh summon a storm to clear the sudden heavy darkness.

Now the entrance into the newly erected Valhalla is to be celebrated.

32

33

THE VALKYRIE

Many years after the events that take place in »The Rhinegold«

ACT ONE

Siegmund, fleeing his persecutors, finds refuge at the home of Hunding, utterly exhausted. Hunding's wife Sieglinde takes care of the guest to allow him to regain his strength.

The man of the house comes home and finds an unfamiliar guest. The stranger only hesitantly responds to questions and refuses to betray his true name, calling himself Wehwalt. He reports that he had lived with his father, mother, and sister in the forest; enemies had hunted them down like wild wolves and given his father the name Wolf. One day, he and his father returned home to discover that it had been burned down; his mother had been killed and his sister abducted. Soon thereafter, his father also disappeared in battle with the enemies and the son was left alone. He wanted to live in society, but always failed. Once, he tried to protect a girl who was to be forcefully married, killing her brother, but the girl mourned her brother's death and cursed him, her protector. Ultimately, she was attacked and killed by the furious family members, and he, wounded and unarmed, was forced to flee.

Hunding listens to the story and becomes enraged. This man turns out to be the enemy of his family! He challenges the guest to a duel the next morning. Certain of victory, for the guest was unarmed and thus unable to protect himself, Hunding went to his sleeping quarters and orders his wife, who follows, to prepare his nightly drink. Siegmund, now alone, recalls that his father once promised that in the hour of his greatest need he would find an invincible sword.

He sees Sieglinde's sad look and feels a great closeness to her. Sieglinde, suddenly arrested by love and compassion for the roving stranger, slips a strong sedative into her husband's night drink. As soon as Hunding has fallen asleep, she goes out to Siegmund. To help the unarmed guest, she tells him that at her sad wedding to Hunding a one-eyed stranger appeared and plunged a sword into the house that since then nobody has been able to remove.

Sieglinde examines the face of the stranger closely and, touched by a vague childhood memory, realizes that Siegmund is her long lost brother. He reveals to her his true name: Siegmund, Wälse's son: Lover and sister! Delighted, Siegmund now believes that the sword in Hunding's house was the sword his father once promised him. He draws the sword, gives it the name Nothung and flees with Sieglinde from Hunding's home.

ACT TWO

Sieglinde and Siegmund are Wotan's illegitimate children, and their entire lives and their long-awaited reencounter are part of Wotan's grand scheme that can now finally become reality. Wotan tells this to his closest and dearest confidant—Brünnhilde, his daughter with Erda. And he also reveals to her that an important event that was about to take place: a duel between Siegmund and Hunding. Full of joy, Brünnhilde hopes that her father's plan will come to fruition.

But now, the furious Fricka appears, Wotan's wife. She explains that she knows all about Wotan's secret plans and meddling and demands that he cease assisting Siegmund. Fricka wants to support Sieglinde's legal husband and cannot allow Siegmund to win. Wotan objects that marriage without love is pointless. Fricka's counterargument: brother and sister cannot be lovers. In addition, she reminds Wotan that

he constantly cheated during their marriage. After all, he used the name Wälse to have illicit relations with the woman that bore him the twins Siegmund and Sieglinde. Wotan thus has no right to protect Siegmund. Wotan's attempts to explain to his wife that Siegmund is free to act according to his will meet with Fricka's bitter resistance. She knows exactly how Wotan was encouraging Siegmund and thus violating the law, creating difficult situations for Siegmund, then helping him free himself from them. She also knows about the mysterious sword and Brünnhilde's protection. She demands that Wotan betray Siegmund, otherwise he would have great difficulties and all would be revealed. In his despair, Wotan agrees to Fricka's demands.

Brünnhilde returns, finding her father more depressed than ever. He tells her in despair of the betrayal he once committed: how he broke the contract with Fasolt and Fafner and stole from the Nibelung Alberich, and about Erda's grim prediction. Since then, he has never been without worry. To find out the future, he once made love to Erda, resulting in Brünnhilde's birth. He had placed so much hope in Siegmund, but now all was lost. Wotan insists that Brünnhilde stop protecting Siegmund. Brünnhilde tries to resist, objecting that it is not what he really wants, but that he has only given in to Fricka's will, but Wotan becomes furious: his decision is final and Brünnhilde must do his bidding. Siegmund and Sieglinde rest after several hours on the run. They could now be happy with one another, but Sieglinde is in despair. At Siegmund's side, she now realizes how horrific her life with Hunding was, her docility without love. She nearly loses her wits and asks Siegmund to leave her. Debilitated by fear and a bad conscience, Sieglinde falls asleep.

Brünnhilde appears before Siegmund. She calls on him to follow her to the realm of the dead, there, in wonderful Valhalla, he will see his father Wälse among the other fallen heroes and be caressed by beautiful Valkyries.

As if under a spell, Siegmund listens to Brünnhilde's words. But when he hears that Sieglinde will not be able to accompany him to this magnificent other world, he angrily refuses, he cannot abandon her. He is ready to die, but before he must kill the sleeping Sieglinde. Brünnhilde, gripped with emotion and touched by the power of love, unknown to her, decides to act against the will of her father and to save Siegmund.

36

Siegmund makes his way to encounter Hunding. Sieglinde awakes and sees that he is not by her side. She listens anxiously to the sounds of battle, in which the voices of Brünnhilde and Wotan can also be heard. To Brünnhilde's horror, Wotan intervenes in Hunding's favor.

Sieglinde realizes that her Siegmund is dead. Brünnhilde collects the fragments of Siegmund's sword and escapes with Sieglinde. Angrily, Wotan threatens to find Brünnhilde and to punish her.

ACT THREE

The Valkyries assemble and wait for Wotan. Only Brünnhilde is missing. Then she appears, with an unusual burden: Sieglinde, whom she has saved. Brünnhilde asks for assistance to flee with Sieglinde from the vengeance of the father. But the Valkyries fear Wotan and Sieglinde begs Brünnhilde to let her die: after Siegmund's death life no longer has any meaning for her. But Brünnhilde predicts that she will bear Siegmund's son, in which the boldness of the father will return. Now Sieglinde passionately begs to be saved, just as passionately as she had longed for death, and that the Valkyries assist a mother-to-be. The Valkyries hesitate to help Brünnhilde. Brünnhilde gives Sieglinde the pieces of the broken sword Nothung: Sieglinde should flee on her own and protect her future son. Brünnhilde will remain and bear her father's rage.

A furious Wotan appears. His verdict is cruel: he banishes Brünnhilde from his life, she should become an ordinary woman and subordinate herself to the first man to come along as his wife. He warns the other Valkyries: if one of them dares to help her, they would suffer the very same fate. Distraught, the Valkyries take leave of the outcast.

Brünnhilde begs her father for mercy and justice: she had only wanted to fulfill Wotan's true will, which he only denied because Fricka had forced him to. Brünnhilde admits to her father how much Siegmund's devoted love for Sieglinde touched her. Wotan explains to her that he is not free in his decisions, and she has chosen her own fate.

Brünnhilde asks not for clemency, but to be spared the worst: she could accept her banishment and the fate of living the life of an ordinary woman, but a worthy and courageous man should stand by her side.

The rage of the father subsides, and out of sympathy with his daughter he comes up with the idea of putting her to a long sleep from which only one without fear could awaken her. Wotan decides to place a magical ring of fire around the sleeping Brünnhilde that only a true hero could overcome. Deeply moved and full of gratitude, the father recalls fond memories of life with his daughter and takes his leave.

37

SIEGFRIED

Many years after the events described in "The Valkyrie"

ACT ONE

38

Siegfried, the son of Sieglinde und Siegmund, was raised by Mime. Mime calls him his son, but Siegfried doesn't believe him and is annoyed with himself that he always returns to his constantly nagging guardian. Siegfried is furious that Mime remains silent about the secret of his birth. Finally, Mime is forced to tell him: one day he found an exhausted woman named Sieglinde and brought her to his home, where she gave birth to a son and died soon thereafter. Before dying, the mother named the child and left him his inheritance: his father's broken sword, Nothung. Before Siegfried leaves, he demands that Mime repair Nothung for him. But Mime knows he is unable to fulfill this task.

Wotan appears to Mime, calling himself the Wanderer. He asks for shelter, but Mime refuses, startled. The Wanderer suggests that Mime pose him three riddles, as a wager he offers his own head. Mime agrees. But the guest answers the three questions with ease, so now it the Wanderer's turn to ask the questions, and the wager is Mime's head. Mime answers the first two questions but does not know the answer to the third. Who will forge Nothung anew? The Wanderer supplies the answer himself: the sword will be repaired by the one who knows no fear, and he will receive the wager of this dare, Mime's head. With these words, the Wanderer disappears, and Mime is left behind, terror-struck.

When Siegfried returns, Mime explains to him that his mother asked him before dying to not let her son out into the world before he has learned to fear. Siegfried consents

to learn more about this feeling, but Mime's stories of the dragon into which Fafner transformed himself leave no impression upon him. Siegfried demands of his guardian the result of the task he has assigned him, the repaired sword Nothung. When he realizes that nothing can be expected of Mime, he decides to take matters into his own hands.

ACT TWO

39

Alberich still dreams of power over the world and his revenge against Wotan. He is sure that the Ring and Tarnhelm are in Fafner's possession, and stalks him secretly to once again get hold of the treasure. He discovers the elderly Wotan and accuses him once again of stealing his ring. Wotan denies this, and explains that he doesn't need an accursed ring, but that Alberich should watch out for Mime.

Mime poses a test to Siegfried, asking him to kill the dragon Fafner. Courageously and cleverly, he masters the task and kills the dragon. Before dying, Fafner warns the victor: the one who has led him to commit this deed wants to kill Siegfried himself. A forest bird tells Siegfried that the dragon has kept the ring and helmet that will play an important role in Siegfried's fate. Siegfried decides to take both with him. He also learns from the forest bird that Mime plans to kill him.

On the way back, he meets Mime, who offers him something to drink. Siegfried, startled, kills Mime. The forest bird tells Siegfried of the beautiful Brünnhilde, who is sleeping an enchanted sleep and waits for a fearless hero to wake her. The forest bird shows Siegfried the way to her.

ACT THREE

Wotan wants to meet Erda to once again learn what the future holds and to ask her how the wheel can be kept from turning, for he doesn't know how to go on. But Erda answers, she can no longer help him, her wisdom has been handed down to their joint daughter Brünnhilde, to whom Wotan has severed all ties. Erda accuses Wotan, saying that his rash deeds have led to the threatening situation. Wotan admits that he no longer fears for his life and his power, for soon a new hero will appear, Siegfried. Wotan's hope rests on Siegfried and Sieglinde, who will soon find one another.

Wotan encounters Siegfried on his way to Brünnhilde and poses him questions. Siegfried is angry about the delay and the inappropriate curiosity of the stranger, so he insolently mocks Wotan, making him furious. An argument results, Wotan refuses to let Siegfried to Brünnhilde, and blocks his way with his sword. To hold back the determined Siegfried, he claims that Nothung, the sword of Siegfried's father, once broke under this sword. Siegfried destroys the shaft of Wotan's sword. Wotan backs down.

Siegfried reaches the sleeping Brünnhilde. He wakes her with a kiss....

40

41

TWILIGHT OF THE GODS

PROLOGUE

The Norns meet to remember the past and to look to the future. They try to piece together the fragments of their memories to a complete story and to understand its meaning, but they repeatedly lose the thread of the narrative. Siegfried bids Brünnhilde farewell. She sends him off to prove his mettle with his new deeds. As a sign of his fidelity, Siegfried leaves Brünnhilde his ring. She offers him her horse, Grane.

ACT ONE

SCENE ONE

Gunther has achieved great power, but his half-brother Hagen thinks Gunther still lacks something: a wife, and his sister Gutrune is also still unwed. Hagen knows just the right candidates: the beautiful Brünnhilde for Gunther and Siegfried for Gutrune. But to win over Brünnhilde requires daring boldness, and it would require great effort on Gutrune's part to capture Siegfried, in case he surfaces.

Siegfried actually appears. Gunther receives him warmly and offers him his friendship. Gutrune offers the guest wine. Now, all he can dream about is Gutrune and asks Gunther for her hand in marriage. Gunther agrees to become his brother-in-law, but in return Siegfried should convince Brünnhilde to marry him. Siegfried agrees and reaffirms his alliance with Gunter, swearing their brotherhood in blood. Hagen, Alberich's

illegitimate son, wants Siegfried's help to obtain the ring that his father told him about, which grants endless power.

SCENE TWO

Brünnhilde is surprisingly visited by the Valkyrie Waltraute, who reports to her that Valhalla is in decline. Wotan has withdrawn entirely. Waltraute communicates Wotan's last words: he asks Brünnhilde to return the ring to him. But Brünnhilde will have none of this: she wants to keep Siegfried's present. Let Valhalla perish – she will not surrender the ring. Waltraute departs without success. Brünnhilde can sense that Siegfried is returning. She runs toward him – and discovers to her horror a stranger before her. The new arrival tells Brünnhilde that she must become Gunther's wife. Brünnhilde tries to escape, but he overcomes her, tears the ring off her finger and forces her to follow him.

ACT TWO

In the nightly darkness, Hagen's son Alberich appears to him, trying to convince his son to take hold of the ring, now in Siegfried's possession. He must destroy Siegfried. Siegfried returns and reports to Hagen and Gutrune how he carried out his plan. Hagen summons everyone to announce the two upcoming weddings: Gutrune and Siegfried, Brünnhilde and Gunther. Triumphantly, Gunther escorts in Brünnhilde, who, devastated, sees Siegfried at Gutrune's side. Everyone takes note of Brünnhilde's downheartedness. Brünnhilde discovers her ring on Siegfried's finger and declares that she is Siegfried's wife. Siegfried denies this – what is this infidelity of which she speaks? Her husband is Gunther. Brünnhilde publicly accuses him of lying. Siegfried calls on all to ignore this idle talk of a woman,

and leads Gutrune off. When the guests depart, Hagen convinces the aggrieved Brünnhilde to take vengeance against Siegfried.

ACT THREE

SCENE ONE

Woglinde, Wellgunde, and Floßhilde flirt with Siegfried and playfully ask him for the ring. Just when he's about to give it to them, they become serious and warn Siegfried of the curse that threatens the owner of the ring: if Siegfried doesn't give away the ring, he will die before sundown. But Siegfried sees things differently and refuses to give up the ring.

At Hagen's request, Siegfried tells stories of his life to him, Gunther and their entourage: of his guardian Mime, the murder of Fafner, how he obtained the ring and helmet and found Brünnhilde. Hagen suddenly knocks him to the floor with a blow to the back. With a declaration of love for Brünnhilde on his lips, Siegfried dies.

SCENE TWO

Gutrune has a sense of doom. Upon seeing the dead Siegfried, she is overcome with dismay. Hagen insolently demands the ring. A bitter fight erupts between Hagen and Gunther, which Brünnhilde brings to an end.

Brünnhilde declares that as Siegfried's wife she has a right to his legacy, and has a funeral pyre prepared. She removes the ring from Siegfried's finger and speaks of her love and Valhalla, engulfed in flames.

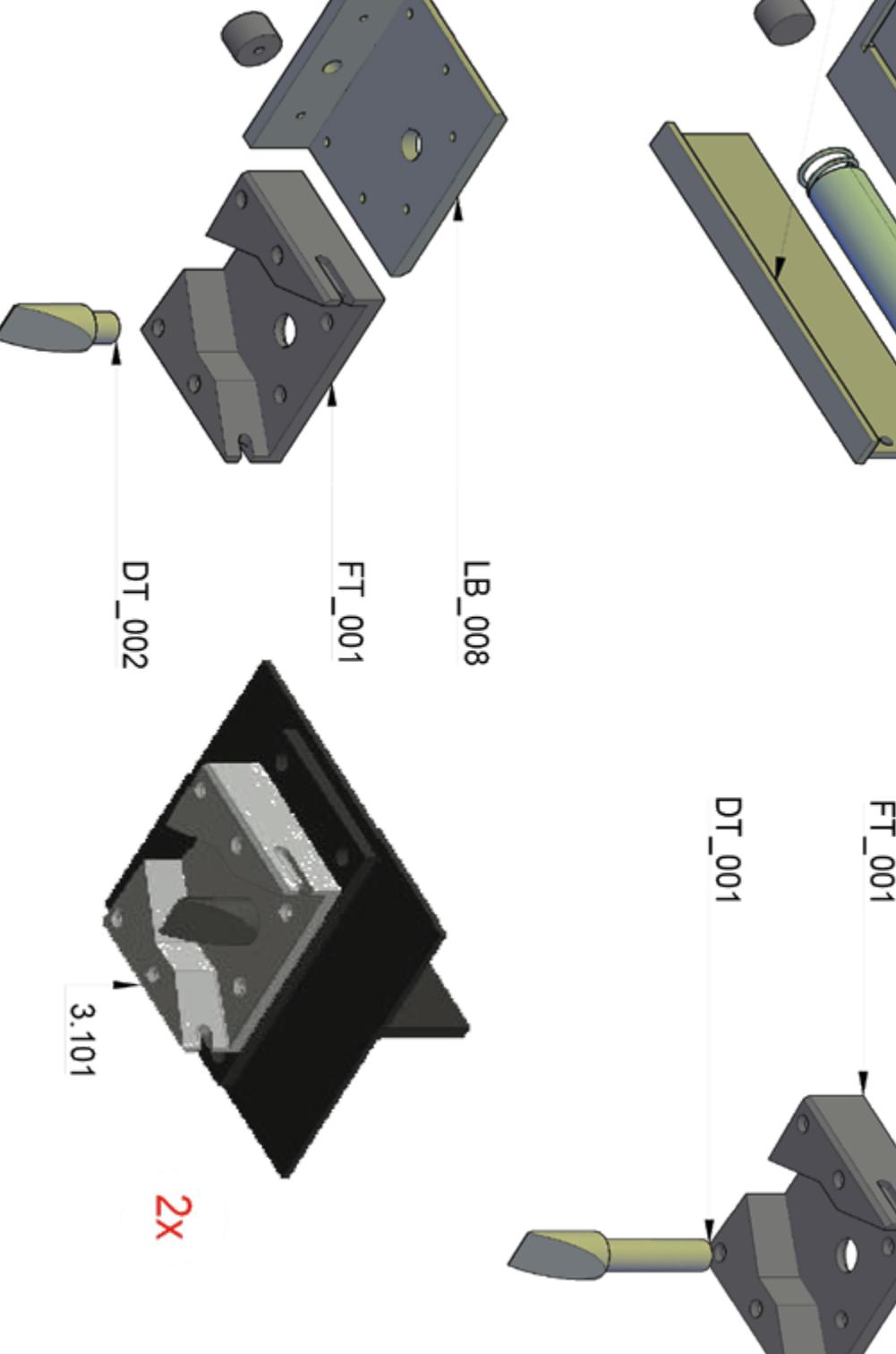
TEXT BY Dmitri Tcherniakov
TRANSLATED BY Brian Currid



SO WURDE EIN RIESENWERK KONZIPIERT, EIN WERK OHNE
GLEICHEN, WIE MAN OHNE ÜBERTREIBUNG UND UNTREUE
GEGEN KUNSTSCHÖPFUNGEN AUS ANDERER, VIELLEICHT
SOGAR REINERER SPHÄRE SAGEN KANN, DENN ES IST SUI
GENERIS, - EIN SCHEINBAR AUS ALLER MODERNITÄT TRE-
TENDES UND DOCH NACH SEINER VERFEINERUNG, BEWUSST-
HEIT UND ENTWICKELTEN SPÄTHEIT SEINER MITTEL EXTREM
MODERNES WERK, PRIMITIV NACH SEINEM PATHOS UND
SEINEM ROMANTISCH-REVOLUTIONÄREN WILLEN: EIN MIT

MUSIK UND WEISSAGENDER NATUR VERWACHSENES WELT-
GEDICHT, WORIN DIE UR-ELEMENTE DES DASEINS AGIEREN,
NACHT UND TAG ZWIESPRACHE HALTEN, MYTHISCHE GRUND-
TYPEN DER MENSCHHEIT, DIE LICHTEN UND GOLDHAARIG-
FROHGERMUTEN UND DIE IN HASS, GRAM UND AUFRUHR
BRÜTENDEN SICH IN TIEFSINNIGER MÄRCHENHANDLUNG
BEGEGNEN.

Thomas Mann: Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen«, 1937



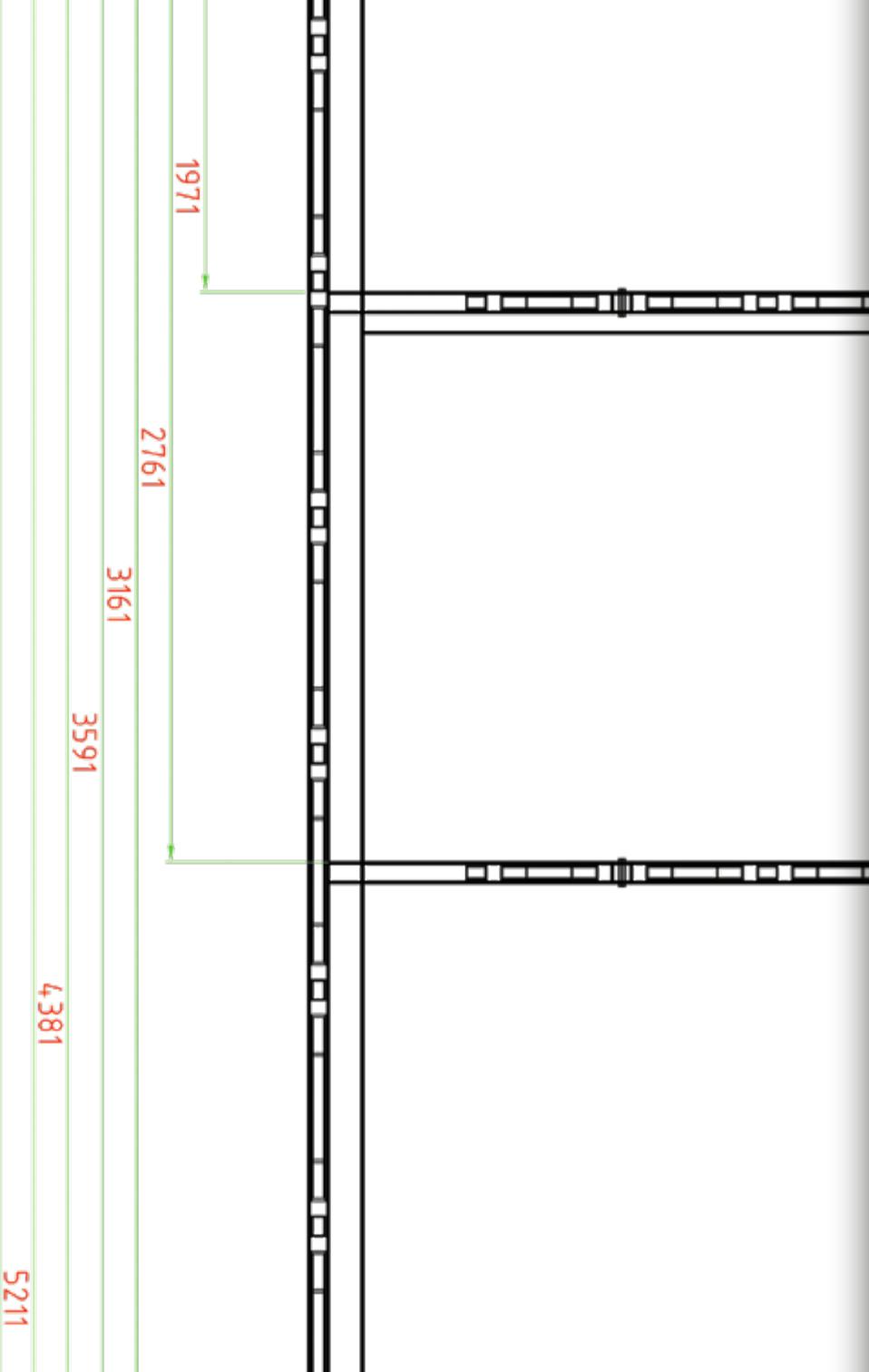
KÜNSTLERISCHE EXPERIMENTE IM 19. JAHRHUNDERT

TEXT VON Michael Gamper

49

Das 19. Jahrhundert ist in vielerlei Hinsicht eine Epoche der Experimente gewesen. Die Naturwissenschaften setzten sich dank methodisch strenger experimenteller Verfahren als Leitwissenschaften durch, prominent wurde das Experiment aber auch in künstlerischen und literarischen Kontexten praktiziert. Klassik und Romantik stellen zwei verschiedene ästhetische Antworten auf die epistemologischen, technischen und sozialen Herausforderungen der Moderne um 1800 dar, und Metapher und Verfahren des Experiments zeigen den neuartigen Charakter und den innovativen Status dieser Reaktionen an. Bereits um 1800 waren viele Exponenten dieser Bewegungen wie Johann Wolfgang Goethe, Johann Wilhelm Ritter und Achim von Arnim selbst experimentalwissenschaftlich tätig oder haben sich, wie Novalis, ganz grundsätzlich mit dem Experiment als einem den künstlerisch-literarischen und wissenschaftlichen Disziplinen gemeinsamen Verfahren beschäftigt. Und am Ende der umrissenen Phase postulierten die Naturalisten Émile Zola und Wilhelm Bölsche das Experiment als eine von der Wissenschaft zu übernehmende leitende künstlerische Praktik.

Für die Inverhältnissetzung von Literatur/Kunst und Experiment sind dabei drei Aspekte zentral gewesen: erstens der wechselseitige Austausch zwischen den verschiedenen Wissensformen, der sich jenseits etablierter Disziplinen und Diskursformen abspielte; zweitens die



produktiven, oft auch kritischen Weisen der Reflexion von wissenschaftlichen Wissensbeständen durch die Literatur und die Künste; und drittens eine spezifische literarische und künstlerische Traditionsbildung des »Versuchs«, die experimentelle Strukturen als Gegenstand der Darstellung und als Produktionsbedingung von Artefakten umfasst. Die Zeit von Romantik bis Naturalismus wird so sichtbar als eine Groß-Epoche, in der sich mit und neben der Konsolidierung des Experiments als Königsweg der Erkenntnisgewinnung in den Wissenschaften eine Vielzahl von Experimentalkulturen, zum Beispiel im Bereich des Mesmerismus und des Spiritismus, aber eben auch in den Künsten, herausbildete, die alle, wenn auch in verschiedenem Maße, Anteil haben an epistemologischen und poetologischen Fragestellungen. Wie ein »Experiment« zu definieren sei, auf welche Prozeduren und Verfahren es sich stützt, was es hervorbringt, wie es dargestellt wird und welche Ziele und Zwecke es verfolgt, ist dabei von Fall zu Fall neu ausgehandelt worden.

Schon in der Zeit vor 1800 lässt sich in den Wissenschaften und den Künsten die Herausbildung einer allgemeinen Disposition zum Experimentieren und zum Experimentellen, die sich mit dem Begriff der »Experimentalität« fassen lässt, beobachten. Experimentalität meint dann zweierlei: Sie bezeichnet sowohl eine psychische Disposition von Subjekten, also eine Mentalität, die auf Herausforderungen durch innere oder äußere Zwänge mit der Anwendung von experimentellen Verfahren reagiert, als auch eine strukturelle Ausrichtung von Diskursen und Institutionen, die experimentelle Handlungsräume und -optionen zur Verfügung stellen, insofern ein experimentelles Dispositiv ausbilden und Experimentalität so als strategische Funktion von und in gesellschaftlich konstituierten Machtverhältnissen bestimmen. Über die Etablierung einer disziplinen- und diskursübergreifenden Experimentalität setzte sich das Experiment als Interventionsverfahren von lose gekoppelten

Elementen seit dem 17. Jahrhundert als bestimmendes Moment der neuzeitlichen Moderne zunächst in den westlichen Kulturen, später global durch.

Diese Sachverhalte bilden die Voraussetzung für eine neue Epoche. Die Zeit von 1800 bis 1900 präsentierte sich unter den medialen, erkenntnistheoretischen und ästhetischen Bedingungen einer sich funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft, in der Wissenschaft und Kunst eigenständige Systeme ausbildeten. Dies ermöglichte im 19. Jahrhundert ein dynamisches Verhältnis zwischen Wissenschaft und Literatur, das einerseits geprägt war durch Entgegensetzung und Konkurrenz, in deren Zug Kriterien der Wissenschaftlichkeit gerade in Opposition zu ästhetischen Praktiken definiert werden konnten. Der Chemiker Justus Liebig etwa wandte sich 1844 in seinen »Chemischen Briefen« zur Profilierung der Experimentalchemie explizit gegen eine prinzipienlos verfahrende »Experimentirkunst«, die nur auf »aus der Erfahrung entnommen[e] [...] Regeln« vertraue. Kunst jeglicher Art, Dichtung und deren Verfahrensformen schienen dieser und anderen Gründerfiguren der empirischen Wissenschaft in Deutschland geeignet, gerade das gegenüber dem »richtigen«, methodisch-experimentell erzeugten Wissen Andere zu konturieren.

Anderseits wurden aber auch weiterhin traditionelle Verbindungen der beiden Bereiche gepflegt und neue Weisen der Wiederannäherung ausprobiert – Novalis, Kleist und Büchner können stellvertretend für eine ganze Reihe von Autoren stehen, die ihre Literatur auf innovativen Übertragungen experimenteller Prozeduren gründeten. Zusätzlich trat ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend die Technik als praktische Umsetzung wissenschaftlicher Erkenntnisse mit weitreichender gesellschaftlicher Wirkung als wichtiger Faktor auf, der diesen Zusammenhängen zusätzliche Komplexität verlieh. Das Experiment fungierte dabei als ein sich vielfach verzweigender und verästelnder

Komplex, in dem Gegensätzlichkeit und Gemeinsamkeit von Kunst und Wissenschaft verhandelt werden konnten.

Dieses Konzept zeigt sich in der vollen Radikalität erstmals in der Zeit um 1800, als eine semantische Ausdehnung des Begriffs, eine Ausweitung der Experimentierzone, nicht nur in die Kunst und Literatur, sondern auch in fast alle Bereiche des sozialen Handelns festzustellen ist. Die Künste wiederum reagierten auf die Ambivalenzen, Paradoxien und Risiken der funktionalen Differenzierung mit einer konsequenten Inszenierung von Ambivalenz, Paradoxie und Risiko und etablierten sich als imaginär unterfüttertes Experimentierfeld, das sich in der vollen Ausnutzung seiner künstlerischen fiktionalen, narrativen und rhetorischen Mittel ins Kontingente hinein bewegte. Dass im Rahmen dieser Expansionsbewegung dezidiert auch die Bereiche von Politik und Gesellschaft einbezogen wurden, zeigt sich ausgeprägt im Werk von Joseph von Görres. Wie viele Zeitgenossen verstand auch er die Französische Revolution als bald gescheitertes »Experiment«, erkannte aber in experimentellen Praktiken das Potential zu einer Überwindung der zeithistorischen Tendenzen zur Zersplitterung und Vereinzelung.

Gegründet war diese Hoffnung auf die individuelle und soziale Veränderungskraft des Experiments auch auf die weit verbreiteten Versuche mit dem menschlichen Körper. Selbstversuche gelangten im Zusammenhang der Entdeckung und Erprobung des galvanischen Fluidums in der Physik um 1800 zu neuer forschungsstrategischer Bedeutung. Mit dem Selbstversuch in seinen verschiedenen Facetten trat eine Frage mit besonderer Radikalität ins Zentrum, die freilich jede Experimentiertätigkeit begleitet: nämlich, ob das Subjekt oder das Objekt des Versuchs, also etwa der menschliche Körper oder das galvanische Fluidum bzw. das schreibende Ich oder das Ergebnis auf dem Papier, Gegenstand des experimentellen Interesses sei. Neben

Humphry Davy ist Ritter der wohl prominenteste Exponent der radikalierten Versuchspraxis, der dieses Dilemma konsequent in die Unentscheidbarkeit hinein entwickelte. Ein wichtiger und prominenter Strang dieser Kultur des Selbstversuchs ist der Drogenversuch, der seine historische Inkubation ebenfalls in der europäischen Romantik erlebte und dann auch Gegenstand der Wissenschaft wurde. So dienten die Drogenrausch-Berichte von Literaten wie Théophile Gautier, Gérard de Nerval und Honoré de Balzac der psychiatrischen Forschung von Jacques-Joseph Moreau de Tours als Ausgangspunkt, die Lachgas-Selbstversuche und die dabei entstandenen Protokolle von William James sind ein weiteres Beispiel hierfür.

Ein weiterer Bereich, der in der hier behandelten Epoche zum prominenten Interventionsfeld des Experiments wird, ist derjenige des Übersinnlichen und von dessen Erscheinung. Die Existenz möglicher Dinge und Welten jenseits des von den menschlichen Sinnen Erfassbaren geriet bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Fokus von literarischen und wissenschaftlichen Techniken. Medientechniker wie Etienne-Gaspard Robertson oder Johann Carl Enslen inszenierten um 1800 als sogenannte Nekromantisten oder Phantasmagoristen mit erheblichem technischem Aufwand Geistererscheinungen und verzahnten dabei wissenschaftliches Experimentieren und populäre Vorführungen miteinander, sodass ihre Darbietungen im konfliktreichen Spannungsfeld zwischen Okkultismus und Aufklärung schwer zu verorten waren. E. T. A. Hoffmann bezog sich in seinen Werken auf solche Figuren und Praktiken und entwarf daraus eine am naturwissenschaftlichen Wissen der Zeit partizipierende Poetik. In ähnlicher Weise verstand Schopenhauer, bei aller Skepsis gegenüber den inhaltlichen Aussagen der mediumistischen Visionen, wie sie Justinus Kerner in »Die Seherin von Prevorst« vorlegte, den Mesmerismus als eine »Experimental-Metaphysik«, die als

praktische, empirische Wissenschaft die theoretische Metaphysik der Philosophie ergänzte und eine wissensgenerierende Kraft besaß. Auch die Experimentalkulturen des Tischerückens und des Spiritismus waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heiß diskutierte Gegenstände, deren wissenschaftliche und gesellschaftliche Bedeutungsdimensionen sehr unterschiedlich eingeschätzt wurden. Zur Diskussion standen dabei etwa das Verhältnis des animalischen Magnetismus zur sich formierenden Elektrizitätslehre oder auch erste Ansätze zu einer Psychologie des Kollektivs.

Richard Wagner war Zeitgenosse, Beobachter und Rezipient dieser vielfältigen Experimentierpraxen, die auch für seine Überzeugungen und sein künstlerisches Schaffen wichtig waren. Gerade die performativen, ja oft theatralen Inszenierungen der genannten Experimente waren für ihn faszinierend, ebenso aber auch das Versprechen des Experiments, etwas grundlegend Neues hervorzubringen. In seiner Reformschrift »Das Kunstwerk der Zukunft« entwickelte er Ideen zu einer noch zu realisierenden Kunst, die auf die Erneuerung des Verhältnisses von Leben, Wissenschaft und Kunst zielte und dabei auch den Menschen als ein besseres Wesen aus diesen Umgestaltungen hervorgehen lassen wollte. Das künftig zu realisierende dramatische Gesamtkunstwerk sollte kollektive Strömungen in sich aufnehmen und die Kunst in neuer Weise als tragendes Fundament der Öffentlichkeit installieren, ein Unterfangen, dass nur in radikal zukunftsoffenen Versuchen anzugehen war. Wagner verstand sowohl sein Leben als auch seine kreativen Projekte als Experimente. Er verwendete die Bezeichnung »Experiment« in Bezug auf sein Werk und seine Kompositionen sowie in Bezug auf die Praxis ihrer Aufführung. Den Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld versuchte er etwa anfangs 1865 für eine Aufführung des »Tristan« zu gewinnen, indem er ihm schmackhaft machte, an einem »rein künstlerischen[n] Experiment teilzunehmen«, womit er die Schwierig-

keiten und Unwägbarkeiten der gestellten Aufgabe umriss – ein experimentelles Wagnis, das Schnorr bekanntlich mit dem Leben bezahlte. Auch das Vorgehen bei der Realisierung der »Ring«-Tetralogie kann in dieser Weise als zugleich im künstlerischen Aufwand in die Extreme getriebenes und existentielles Experiment verstanden werden.

Wagner war stark von den Kunsttendenzen der Romantik geprägt, ab den 1860er Jahren kam eine weitere wichtige Provokation und Anregung hinzu. Die Evolutions-Theorie stellte sowohl Theorie und Methodik der Experimentalwissenschaften als auch die Künste und die Literatur, deren Gattungen und ihre Erzähltechniken neu auf die Probe. Zunächst einmal gegen die Paradigmatisierung der experimentell verfahrenden Leitwissenschaften der Zeit etabliert, verwob sich die von Darwin ausgehende Theorie rasch mit verschiedenen Experimentalkulturen der Zeit. Darwin selbst verwandte bereits Gedankenexperimente, um aus Momenten des elementaren Nicht-Wissens eine besondere Stringenz der Argumentation zu gewinnen. Später verbunden dann Autoren wie August Strindberg und Émile Zola physiologische und evolutionäre Diskurse und entwickelten dadurch weit ausgreifende Erzählungen. Zola bereitete so den Rougon-Macquart-Zyklus, eine Gesellschaftsgeschichte des Second Empire, als narratives Experiment auf, das degenerative Entwicklungen erforschen und darstellen sollte.

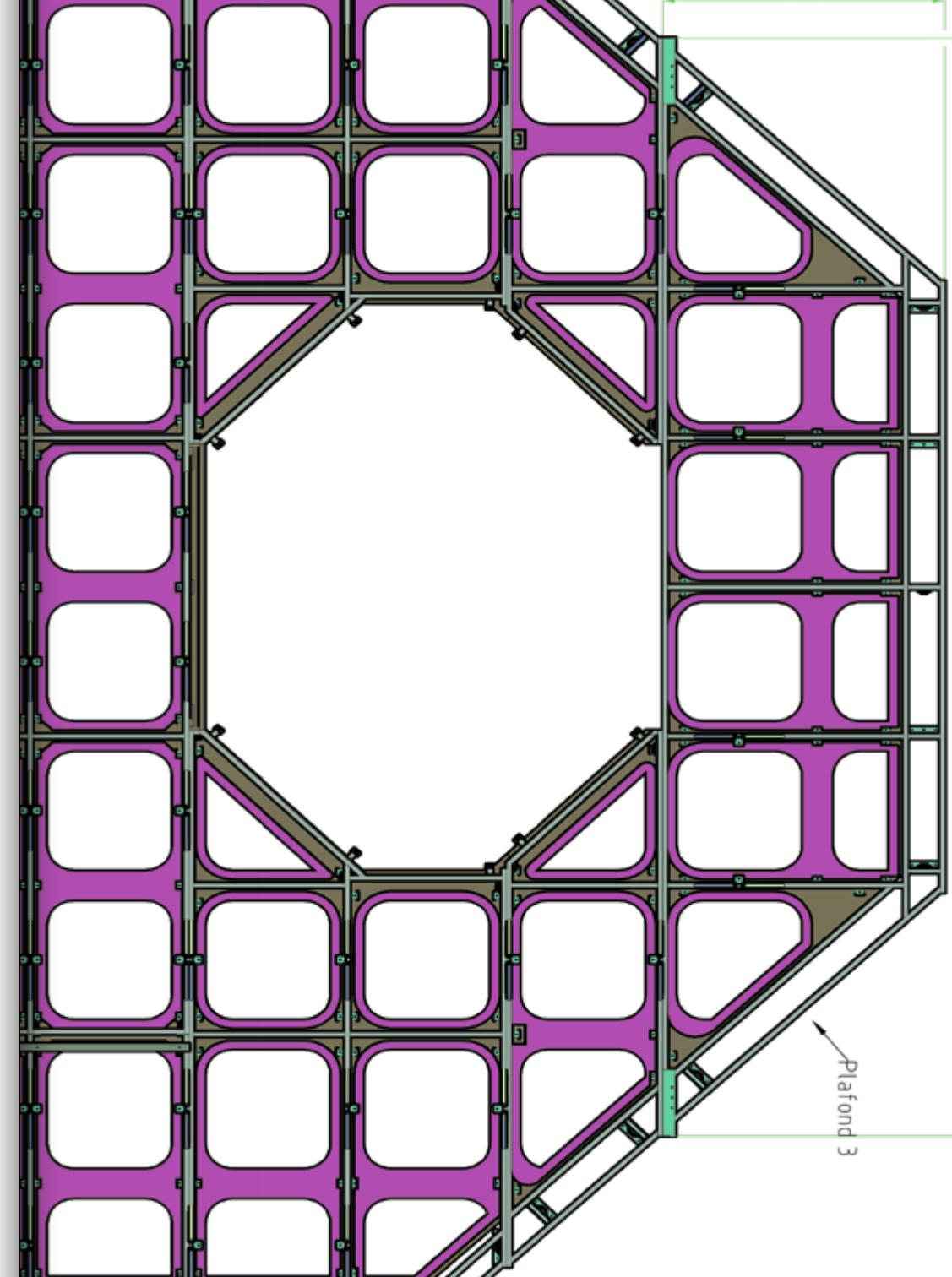
Am Ende des Experiment-Interesses des 19. Jahrhunderts steht das Werk eines Richard Wagner zunächst in Freundschaft, später in markanter Feindschaft eng verbundenen Autors. Friedrich Nietzsche dehnte das Paradigma des Experimentellen in Richtung eines grenzenlosen Experimentierens in allen Lebensbereichen: »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!« Nietzsches Experiment-Begriff zielte auf ein tätiges Eingreifen in Leben und Gesellschaft, dessen Ergebnisse nicht von vornherein absehbar waren. Das Wagnersche Kunstwollen und sein revolutionärer Im-

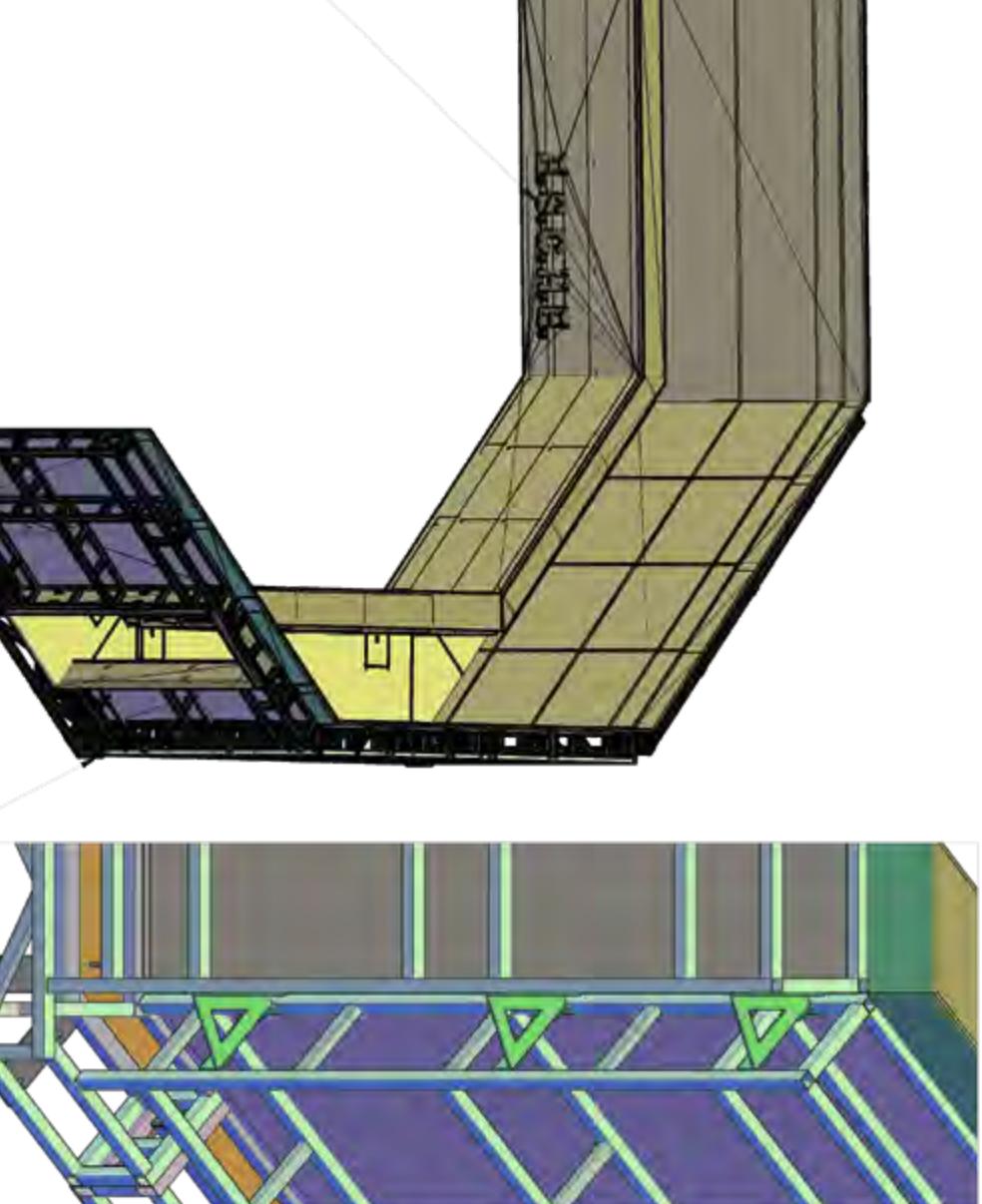
petus, der die Gesellschaft durch das Gesamtkunstwerk umschaffen wollte, haben hier ihre Spuren hinterlassen. Nietzsche ging konsequent den Ambivalenzen des »Versuchs« auf den Grund, beschrieb die Spannung zwischen der Ermöglichung von Ungeahntem, Neuem und dem von der Versuchskonstellation ausgeübten Zwang und zeigte so den Gegensatz zwischen methodischer Strenge und einem »Verführerischen« auf, das den Versuch zur Versuchung macht. Nietzsche band das Experiment an den für ihn zentralen Begriff des Lebens und somit auch an die eigene Existenz und führte ihn in den Bereich der Ethik ein: Die Lehre von der »ewigen Wiederkehr« kann so als experimentum crucis verstanden werden, als Sittengesetz in der Form eines Gedankenexperiments, das eine Entscheidung erzwingt.

Nietzsches Texte hielten so auch Anweisungen und Versprechen für eine kommende Generation von Autoren, Sozialphilosophen und Künstlern bereit; sein Werk stellte der kommenden Epoche die Aufgabe, Versuche ins Radikale und Grenzenlose zu treiben. Experimentalität im 20. Jahrhundert ist denn auch oft genug von den Avantgarden verschiedenster Couleur in der von Nietzsche entworfenen Paradigmatisierung realisiert worden. Auch Richard Wagners Insistenz auf die Futurität der Kunst ist in diese produktive Konstellation eingegangen.

Michael Gamper

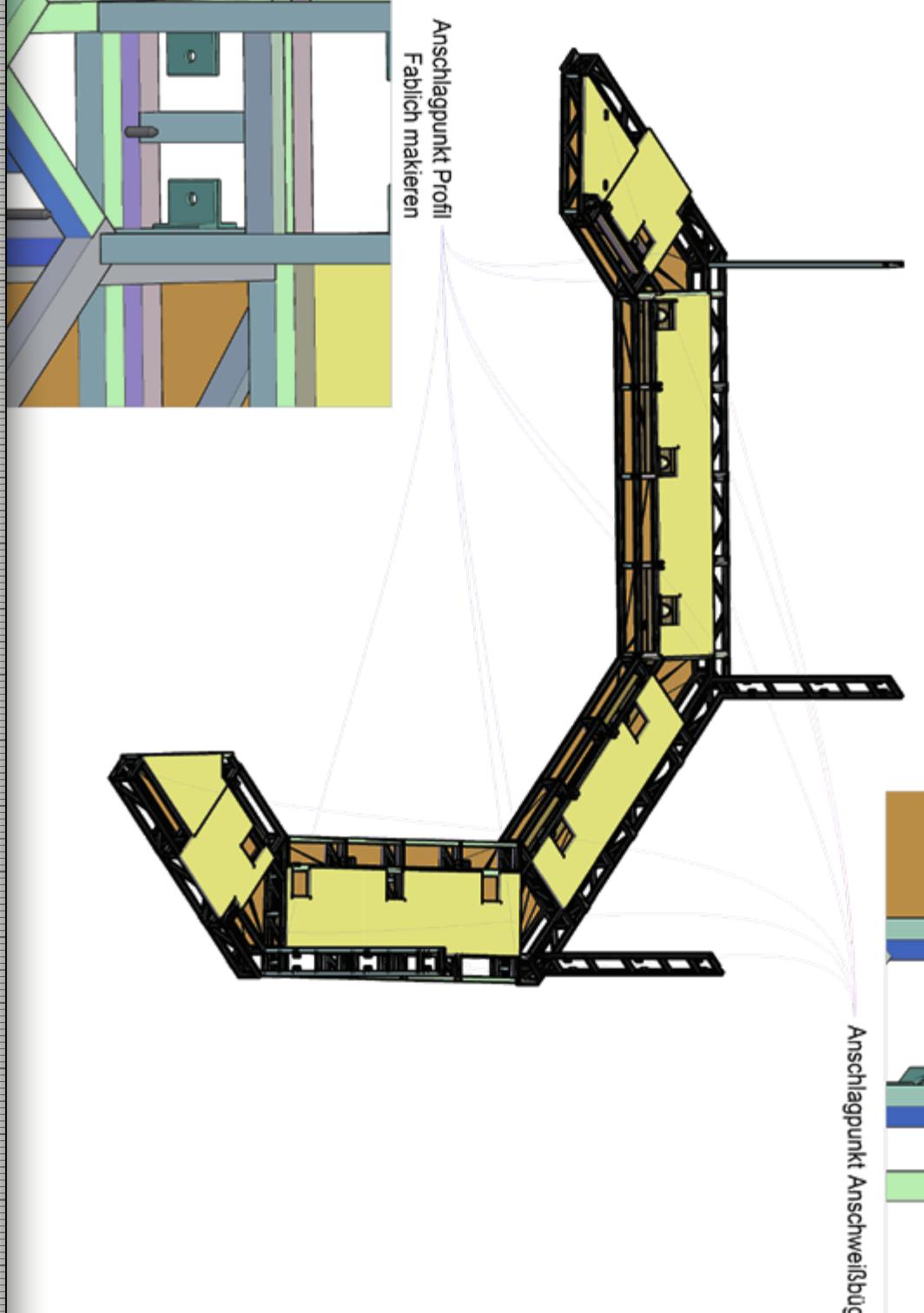
ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Er hat sich im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts (2006-2011) intensiv mit der Geschichte des Experiments in den Wissenschaften, Literaturen und Künsten befasst und vier Sammelbände und zahlreiche Aufsätze zum Thema publiziert.

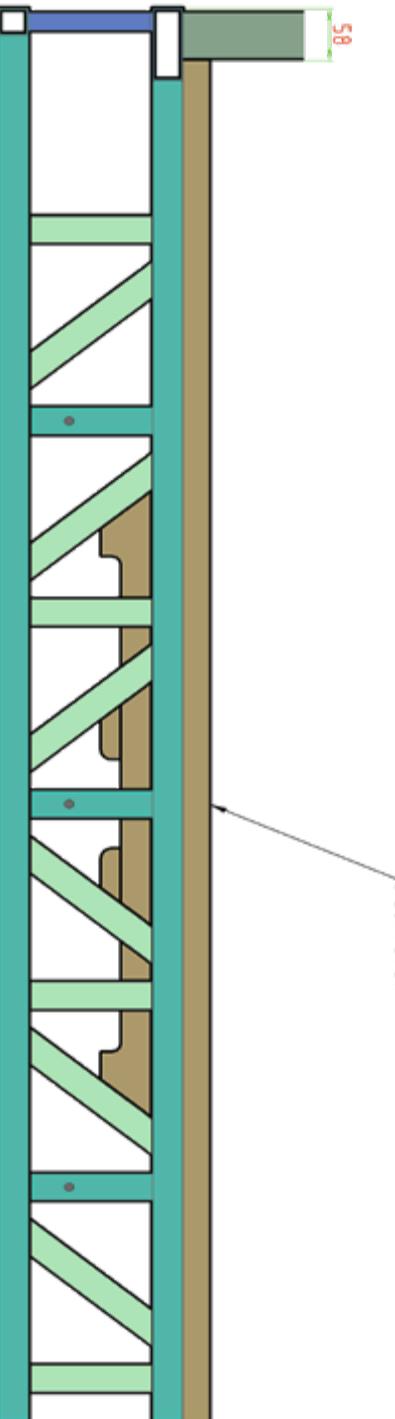




UM DEN HÖHERN MENSCHEN HERUM SCHLIESSEN DIE MENSCHEN
EINEN KREIS, IN WELCHEM DER JENIGE SICH DEM MITTELPUNKTE
AM MEISTEN NÄHERT, DER DIE GRÖSSERE HUMANITÄT HAT. IHRE
GEISTER STREBEN UND RINGEN, SICH ZU VEREINIGEN UND NUR
EINEN GEIST IN MEHREREN KÖRPERN ZU BILDEN. ALLE SIND EIN
VERSTAND UND EIN WILLE UND STEHEN DA ALS MITARBEITER AN
DEM GROSSEN EINZIG MÖGLICHEN PLANE DER MENSCHHEIT. DER
HÖHERE MENSCH REISST GEWALTIG SEIN ZEITALTER AUF EINE HÖ-
HERE STUFE DER MENSCHHEIT HERAUF; SIE SIEHT ZURÜCK UND
ERSTAUNT ÜBER DIE KLUFT, DIE SIE ÜBERSPRANG; DER HÖHERE
MENSCH REISST MIT RIESENARMEN, WAS ER ERGREIFEN KANN,
AUS DEM JAHRBUCHEN DES MENSCHENGESCHLECHTS HERAUS. [...]

ER DAUERT FORT, UND ER WIRKT FORT, UND WAS EUCH VER-
SCHWINDEN SCHEINT, IST BLOSS EINE ERWEITERUNG SEINER
SPHÄRE: WAS EUCH TOD SCHEINT, IST SEINE REIFE FÜR EIN HÖ-
HERES LEBEN. DIE FARBEN SEINER PLÄNE UND DIE ÄUSSEREN
GESTALTEN DERSELBEN KÖNNEN IHM VERSCHWINDEN; SEIN PLAN
BLEIBT DERSELBE, UND IN JEDEM MOMENTE SEINER EXISTENZ
REISST ER ETWAS NEUES AUSSERHALB SEINER IN SEINEN KREIS
MIT FORT, UND ER WIRD FORTFAHREN, AN SICH ZU REISSEN, BIS
ER ALLES IN DENSELBN VERSCHLINGE: BIS ALLE MATERIE DAS
GEPRÄGE SEINER EINWIRKUNG TRAGE UND ALLE GEISTER MIT
SEINEM GEISTE EINEN GEIST AUSMACHEN.





Decktafeln

DAS IST DER MENSCH; DAS IST JEDER, DER SICH SAGEN KANN: ICH

BIN MENSCH. SOLLTE ER NICHT EINE HEILIGE EHRFURCHT VOR

SICH SELBST TRAGEN UND SCHAUDERN UND ERBEBEN VOR SEI-

NER EIGENEN MAJESTÄT! [...] SOLLTE ICH NICHT BEBEN VOR DER

MAJESTÄT IM MENSCHENBILDE; UND VOR DER GOTTHEIT, DIE

VIELLEICHT IM HEIMLICHEN DUNKEL - ABER DIE DOCH GEWISS

IN DEM TEMPEL, DER DESSEN GEPRÄGE TRÄGT, WOHNT. ERD UND

HIMMEL UND ZEIT UND RAUM UND ALLE SCHRANKEN DER SINN-

LICHKEIT SCHWINDEN MIR BEI DIESEM GEDANKEN; UND DAS

INDIVIDUUM SOLLTE MIR NICHT SCHWINDEN?

ERWECKUNG DES MIT- LEIDENS IM MENSCHEN

TEXT VON Analena Weres

REIN KÜNSTLERISCHES EXPERIMENT

»Ich für meinen Theil versichere Ihnen, daß ich eigentlich nur der Welt zusehe, um zu erfahren, wie sie sich mit einem Menschen meiner Art anstellt [...]. Ich kann nicht leugnen, daß ich als empfindendes Wesen genug selbst dabei im Spiele bin, *um Schmerzen aller Art unter dem Experiment zu empfinden.*« (Richard Wagner an Malwida von Meysenbug, Paris, 20.5.1860, Hervorhebung durch die Autorin).

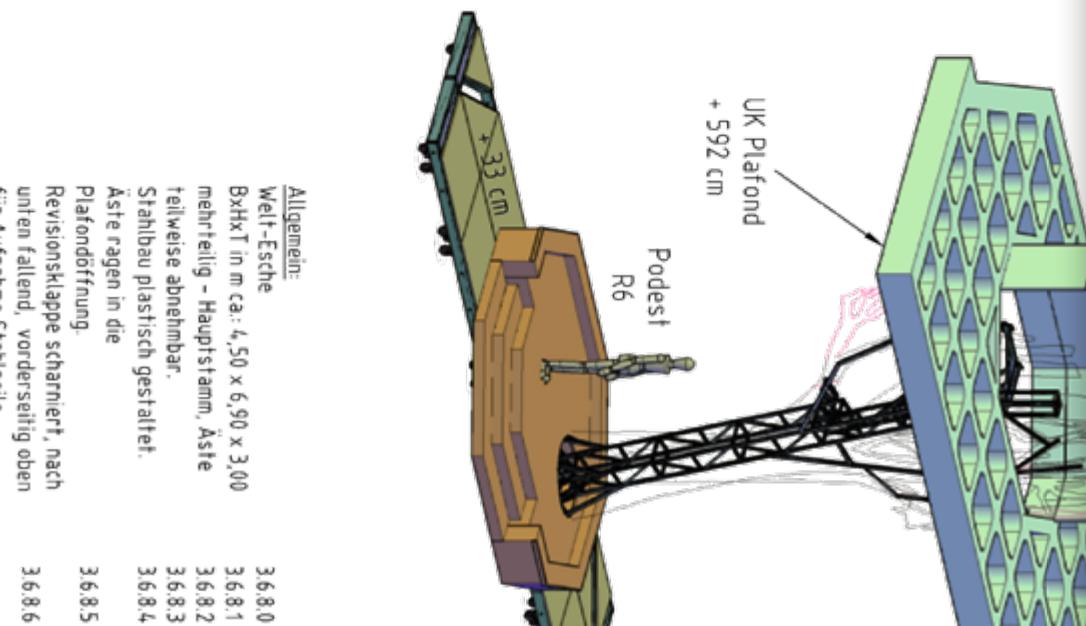
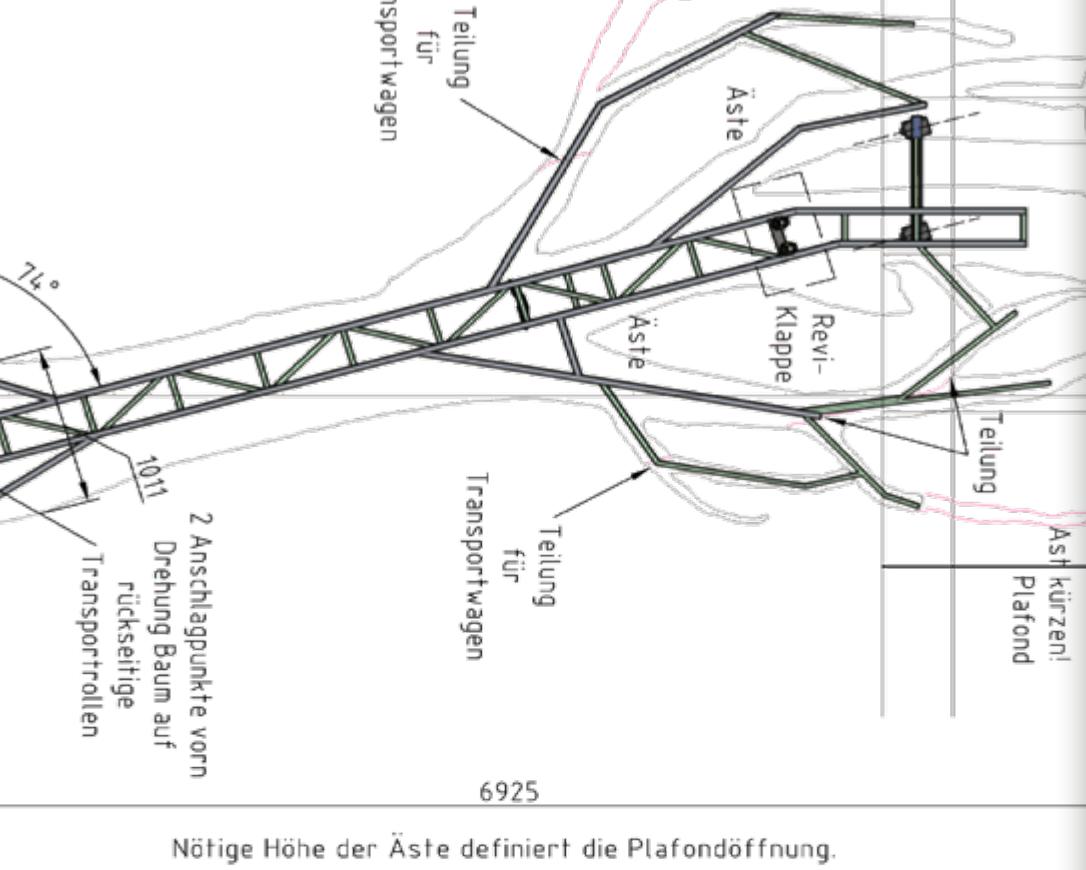
Wer Wagners kritische Haltung gegenüber der experimentellen Wissenschaft in seinen späteren Jahren kennt, mag sich wundern, wie oft und wie gerne Wagner in den Jahren der Entstehung des »Rings« die Bezeichnung »Experiment« verwendet.

Diese Bezeichnung wird nicht nur in Bezug auf »Tristan« verwendet (»so durchaus neues Experiment, wie eine Aufführung dieses »Tristan««, Brief an Albert Niemann 6.11.1872), sondern auch auf andere Musikdramen – »Lohengrin« (Brief an Cosima Wagner, 21.9.1862), »Tannhäuser« (»dieses Berliner Experiment«, Brief an Franz Liszt, Zürich, 30.5.1853). »Der Fliegende Holländer« in Zürich ist »unter vielen probiren und experimentiren« (Brief an Franz Liszt, Zürich, 2.5.1852) vorgetragen. Ein gut durchgeführtes Ex-

periment macht Freude: »Die Vollständigkeit und äußerlich korrekte Ausführung machten mir das Experiment immerhin interessant« (an Cosima Wagner, 21.9.1862).

Schon die Häufigkeit und Breite der Verwendung des Begriffs legt nahe, dass Wagner in dieser Zeit sowohl sein Leben als auch seine kreativen Projekte als Experiment verstand. Er verwendete die Bezeichnung »Experiment« in Bezug auf sein Werk und seine Kompositionen, auch in Bezug auf die Praxis ihrer Aufführung, aber keineswegs nur auf den Bereich der Kunst reduziert: So berichtet Cosima von Wagners Absicht, ein Verhaltensexperiment mit Hunden durchzuführen, um herauszufinden, wie sie die Stimmung ihres Herrn verstehen (Cosima Wagners Tagebücher [CT], 4.10.1878). Der oben zitierte Brief an Malwida von Meysenbug ist jedoch in besonderer Weise interessant. Darin ändert sich der Blickwinkel selbst – Wagner spricht über das, was er empfindet nicht als Experimentator, sondern, »unter dem Experiment«, als Objekt des Experimentierens.

»Das Zeitalter des Experiments« wurde das 19. Jahrhundert von Jacob Moleschott genannt, einem der damals führenden Ärzte Europas, Mitglied von Wagners innerem Kreis in Zürich und Zuhörer der ersten öffentlichen Autorenlesung der »Ring«-Dichtung. Moleschott lernte zur gleichen Zeit wie Wagner Italienisch bei Emma Herwegh und ihrem Ehemann, dem Dichter Georg Herwegh, in deren Haus Wagner zum ersten Mal einen Band von Schopenhauers »Parerga und Paralipomena«, aufgeschlagen bei dem Kapitel »Über die Weiber«, auf dem Tisch sah, es erst zum Blättern nahm und sich im Lesen vertiefte. Und Herwegh, vielleicht auf Moleschotts Anweisen, warf sich dann »auf die Wissenschaft, sezerte Frösche«, wie Wagner später Cosima erzählte (CT, 15.1.1880). Friedrich Nietzsche hat diese Notwendigkeit des Experimentierens am aphoristischsten und anschaulichsten ausgedrückt: »Wir müssen versuchsweise mit den Dingen verfahren!« (Morgenröte).



DIE NATUR LIEGT MIR NICHT SO FERN, ALS DU GLAUBST: BIN

ICH SELBST AUCH NICHT MEHR IM STANDE, MICH IN EINEN WIS-

SENSCHAFTLICHEN VERKEHR MIT IHR ZU SETZEN. DAFÜR MUSS

MIR HERWEGH DIENEN, DER AUCH HIER LEBT UND SEIT LANGE

EIN SEHR GRÜNDLICHES NATURSTUDIUM TREIBT: DURCH IHN,

DEN FREUND, ERFAHRE ICH GAR SCHÖNE, WICHTIGE DINGE VON

DER NATUR, UND SIE BESTIMMT MICH IN VIELEM UND GROSSEM.

NUR WENN SIE MIR DAS EIGENTLICHE LEBEN, DIE LIEBE ERSET-

ZEN SOLL, SO LASSE ICH SIE LINKS: DARIN BIN ICH NUN, WIE

BRÜNNHILDE MIT DEM RINGE, LIEBER UNTERGEHEN, SELBST

GENUSSLOS SEIN, ALS MEINEM BEKENNTNISSE ENTSAGEN.

Richard Wagner an August Röckel, 25./26. Januar 1854

In diesem Imperativ, wie auch in dem oben zitierten Brief Wagners an Malwida von Meysenbug, verschmelzen Subjekt und Objekt des Experiments auf der Basis der Grundüberzeugung, »dass das Leben ein Experiment des Erkennen den sein dürfe: »Wir [...] wollen unsere Erlebnisse so streng in's Auge sehen, wie einen wissenschaftlichen Versuch [...]! Wir selbst wollen unsere Experimente und Versuchs-Thiere sein«. Indem Philosophen »gerade den Tugenden der Zeit das Messer vivisektorisch auf die Brust setzen, verriethen sie, was ihr eignes Geheimniss war«.

In Bezug auf die »Ring«-Tetralogie gilt diese Vermutung des Experimentierens ebenso. Das Werk ist nicht nur ein Vorbild für einen neuen musikalischen und dramatischen Typus, sondern erfordert auch eine besondere Aufführungsplattform. Nach der ursprünglichen Absicht, die wir aus dem Brief an Benedikt Kietz kennen, wollte Wagner ein einfaches Brettertheater, das nach drei Aufführungen zusammen mit der Partitur hätte verbrannt werden sollen. Obwohl diese frühen Pläne aufgegeben wurden, findet die Uraufführung 1876 im eigens dafür errichteten Festspielhaus statt (dessen Konzept, einschließlich der Akustik, von Wagner selbst zusammen mit dem Architekten entwickelt wurde), und zwar unter der beispiellosen Kontrolle des Autors über alle Prozesskomponenten (die in der heutigen Oper wie auch im damaligen Opernbetrieb üblicherweise verstreut und verschiedenen Personen anvertraut sind): Wagner ist nicht nur Autor der Dichtung und der Musik, sondern auch »Casting-Direktor« (er wählt die Schauspieler bis hin zu den Chorsängern aus), er bestimmt das Bühnenbild, arbeitet eng mit Karl Brandt an den Bühneneffekten und führt selbst Regie.

Nicht minder wichtig ist jedoch, dass der Inhalt der Tetralogie als ein großes Experiment interpretiert werden kann, das mit großer Konsequenz von einem streng definierten Ausgangspunkt (die Erscheinung und der Raub des

Goldes) bis zu seinem Endpunkt (die Rückgabe des Goldes und die Vernichtung von Walhall im Feuer) in einem speziell konstruierten, von der Realität getrennten Handlungsräum mit einem streng limitierten Personenkreis und mit einem definierten und vorformulierten Ziel fortschreitet: Wotans Hypothese, seinen »großen Gedanken«, zu beweisen.

Das künstlerische Experiment ist mit dem Politischen (Freiheit versus Verträge in der sozialen Struktur), dem Anthropologischen (Siegfried als der »neue Mensch« der Zukunft) und dem Psychologischen (menschliche Vater-Tochter, Ehe- und Liebespartner Beziehungen) verbunden.

MAJESTÄT DES VERBRECHENS

»Dieser Nibelungenhort bildet einen ungemein bedeutsamen Moment: Verbrechen aller Art haften an ihm«, teilt Wagner seinem Freund August Röckel enthusiastisch mit (24. August 1851). Für den Autor des Briefes ist das Verbrechen ein dramaturgischer Kunstgriff. Für den Adressaten, einen politischen Gefangenen im Schloss Waldheim, sind Verbrecher aller Art auf Jahre hinaus sein reales Umfeld. Röckel wird wegen seiner Teilnahme am Dresdner Aufstand von 1849 verurteilt, an dem auch Wagner aktiv beteiligt war und daraufhin steckbrieflich gesucht wurde. Nur die Flucht ins neutrale Zürich bewahrte ihn vor der Verhaftung. Wagner schreibt über Verbrechen aus der freien Welt – ins Gefängnis.

Der forensische Diskurs ist eine Diskursart, in der Realität und Fantasie oft auf die unwahrscheinlichsten Arten aufeinandertreffen. Die Anziehungskraft des Verbrechens ist ein geschickter Kunstgriff, denn sie zieht auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, wie der von Wagner so geliebte Friedrich Schiller in der Schrift »Über die tragische Kunst« treffend feststellte: »Das Traurige, das

Schreckliche, das Schauderhafte [lockt uns] mit unwiderstehlichem Zauber an sich... Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte«.

Aber schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wird der Verbrecher als Träger kostbaren Wissens angesehen. Schiller bezeugt dies: »In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen. Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung«. Zwischen einem großen und einem kleinen Verbrechen gibt es aber keinen Unterschied im Status oder im psychologischen Interesse: »Wie sehr würde man staunen, wenn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in einer Ordnung beisammen fände«.

Die Erkenntnis, dass die Untersuchung von psychologischen Profilen und Geschichten von Verbrechern wertvoll ist, lässt eine neue Gattung entstehen, die Fallgeschichte, die einen großen Einfluss auf die deutsche Literatur und im weiteren Sinne auf die deutsche Mentalität im 19. Jahrhundert hatte. Karl Philipp Moritz, der an den Anfängen des Genres stand, begründet die Bedeutung der Aufgabe wie folgt: »Tausend Verbrecher sahen wir hinrichten, ohne den moralischen Schaden dieser, von dem Körper der menschlichen Gemeinschaft abgesonderten Glieder unserer Untersuchung wert zu halten. Da diese doch ein ebenso wichtiger Gegenstand für den moralischen Arzt und für den nachdenkenden Philosophen, als für den Richter ist«.

EXPERIMENTALSEELENLEHRE

Moritz' Ansatz bezieht neben Gerichtsfällen auch interessante psychologische Fälle mit ein, und nicht nur unbedingt

pathologische: Krankheitsgeschichten sowie Erfahrungen, überwundene oder wiederkehrende Versuchungen, plötzliche unvorhersehbare Triebe und Zwänge. Er träumt davon, eine riesige Datenbank mit dokumentarischen Geschichten zu schaffen, möglichst frei von moralischen Urteilen und Fabrikationen. Um die Daten zu sammeln, wendet er sich an seine Leser, sowohl an Fachleute – Ärzte, Psychiater, Pädagogen – als auch an Laien, und veröffentlicht die eingesandten Geschichten in seinem »Magazin der Erfahrungs-Seelenkunde«. Moritz' Ausgangspunkt war die »Experimentalseelenlehre«, die den experimentellen, praktischen Ansatz seines Strebens betonte. Er meinte damit, die Natur und die Ursachen geistiger sowie moralischer Abweichungen zu erforschen, vorzugsweise in einem möglichst frühen Stadium; als Modell wurde die medizinische Praxis der Observation und Therapie betrachtet: »Wie weit manichfältiger, verderblicher, und um sich greifender als alle körperlichen Übel, sind die Krankheiten der Seele! Wie weit unentbehrlicher als alle Arzneikunde für den Körper, wäre dem menschlichen Geschlechte eine Seelenkrankheitslehre [...]. Wie hätte dem Übel noch beizeiten vorgebeugt, der Schaden noch geheilt werden können?«

Das Projekt war erfolgreich, und das Interesse an den Geschichten führte zu immer mehr Veröffentlichungen in Zeitschriften, Anthologien und auch in Gerichtsmaterialien. Eine der bemerkenswertesten Sammlungen, der berühmte Pitaval, wurde mit Unterbrechungen bis fast zum Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht und wird in den Tagebüchern von Cosima Wagner erwähnt (CT, 18.8.1880). Fallgeschichten dienen als Quellen für literarische Werke – Büchners »Woyzeck«, Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« und viele andere – aber vor allem verändern sie den Blickwinkel und zwingen dazu, sich mit der Persönlichkeit einer Person, selbst eines Verbrechers, zu befassen, um die Beweggründe für ihr Verhalten herauszufinden.

Es ist dabei wichtig, die Geschichte als wahr darzustellen. Der Begriff der Glaubwürdigkeit unterscheidet sich zu dieser Zeit jedoch von dem unsrigen. Nicht alle Fallgeschichten, selbst wenn sie mit Namen, Datum und den Umständen von Zeit und Ort versehen sind, halten einer Überprüfung stand, und in den meisten Fällen fehlen diese Identifizierungsmerkmale gänzlich. Wagner selbst verändert in seiner Erzählung stark eine ihm sehr bekannte Geschichte; es ist der Fall von Peter Zybach, dem Brandstifter eines Spitals in der Schweiz, wo Wagner gerne in den Bergen spazieren ging und die Berggipfel als mögliches Modell für die Szenerie des Brünnhilde-Felsens bewunderte. Der Fall wurde weithin publik gemacht, die Prozessdokumente wurden veröffentlicht und bieten interessantes Material für einen Vergleich mit der Darstellung der Geschichte in »Mein Leben«. Der Fall in Wagners Schilderung ist viel anschaulicher als der reale. Der Versicherungsschwindel, der dem Wunsch entspringt, seinen Status als angesehenes Mitglied der Gemeinschaft zu erhalten und ein neues Gebäude zu errichten, verwandelt sich bei Wagner in eine Geschichte unmotivierter Brandstiftung, die schließlich in Selbstmord aus Verzweiflung durch Ertrinken munden (die Kombination von Feuer und Ertrinken des Verbrechers taucht schließlich auch im »Ring« auf). In der Realität wurde der Verbrecher begnadigt und nach vier Jahren freigelassen. Wagner konstruiert hingegen die persönliche Gefährdung aus seiner kurzen Bekanntschaft mit einem der Lehrlinge des Brandstifters.

GERICHTSBARKEIT DER OPERNBÜHNE

Die radikale Forderung nach Wahrheit scheint dem Wesen des Theaters zu widersprechen, das auf der Verstellung beruht. Moritz erkennt dieses Problem, auch wenn er es nicht auf ein theatralisches reduziert: Es ist dem Menschen inhä-

rent, sich zu verstehen, »um zu gefallen«, und er neigt dazu, die Modelle zu reproduzieren, die er in Kunst (theatralisch sowie literarisch) oder in seiner Umgebung erhält. Diese Nachahmungssucht stellt ein erhebliches Problem dar, sowohl für den Betrachter als auch für das Individuum, dem es schwerfällt, sein eigenes Gesicht hinter einer Schichtung von Masken zu erkennen (der Topos der Selbstverfremdung ist eine der Konstanten Wagners, z.B. in seinen Überlegungen zum »Ring« in seinem berühmten Brief an August Röckel, 26.1.1854).

Paradoxe Weise ist es die Bühne, die dieses Problem der Nicht-Authentizität löst; als der Ort, an dem die Wahrheit über die menschliche Natur offenbart wird. Dies gilt bereits für Schiller, dessen Einfluss auf Wagner nicht überschätzt werden kann: Für Schiller ist die Bühne gerade der Ort, an dem die Natur des Menschen sichtbar werden und eine neue Form von Gemeinschaft gestaltet werden kann. Zumindest für den frühen Schiller ist die Bühne in diesem Sinne gerade kein Ort der Verstellung. Vielmehr scheint sie eine Form von direktem Einblick in die menschliche Natur zu versprechen, da sie »das ganze Gebiet des menschlichen Lebens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunterleuchtet«.

Die Enthüllung der Wahrheit als Hauptaufgabe des Theaters wird im juristischen Diskurs gedacht, belebt durch die Gerichtsreformdebatte im Zusammenhang mit der Einführung des Code Napoléon mit seinen Prinzipien der Repräsentativität und Adversarität in den deutschen Staaten. In der Schrift »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« (1784) formuliert Schiller den Begriff der »Gerichtsbarkeit der Bühne«. Dieser Diskurs ist auch in der Tetralogie von zentraler Bedeutung. Selbst die Wahl des Titels ist in diesem Sinne sprechend: Cosima Wagner berichtet im Tagebuch, dass eine der Titeloptio-

nen für den letzten Teil »Göttergericht« war: »Richard kommt auf die Idee, seine Götterdämmerung ›Göttergericht‹ zu nennen, da er soeben in einer neuen Schrift gelesen hat, daß Ragnä Rökr Göttergericht heißt; er sagt: ›Götterdämmerung ist sehr schön, wenn es unzweifelhaft feststeht, daß das Wort das heißt, es klingt geheimnisvoll; wird der Ausdruck bezweifelt, so ist er auch nicht präzis genug, und Göttergericht wäre sehr gut, denn Brünnhilde hält das Gericht über sie.«« (CT, 3.8.1872). Aber es geht nicht nur um den Titel. Der gerichtliche Diskurs durchzieht die gesamte Handlung. So ist eine der erhabensten und innigsten Szenen, das Finale der »Walküre«, als Prozess um Verbrechen und Strafe konstruiert, und Brünnhilde beginnt ihre Rede genau mit diesen Worten, um ihrer Bewusstwerdung Ausdruck zu verleihen, ihre eigene Stimme zu finden und sich schließlich von Wotans Willen zu lösen: »War es so schmählich, was ich verbrach, dass mein Verbrechen so schmählich du bestrafst?«

Alle Rollen in der Tetralogie sind klar hierarchisch und zugewiesen, aber nur, um sie der Reflexion zu unterwerfen. Brünnhildes Adressierung in dieser Szene fluktuiert, was ihr das Aussprechen erschwert: Wotan ist für sie Vater und Richter zugleich, und sie weiß nicht, welche Hypostase sie anspricht. Die Regieanweisungen deuten auf die Position der Bittstellerin vor dem Richter hin: Sie umarmt seine Knie in einer rituellen Geste des Flehens, wie die römische Lucretia, wenn sie ihren Vater nicht als Blutsverwandten, sondern als Magistrat, d. h. als eine mit richterlicher Gewalt ausgestattete Person, anspricht. Aber die musikalische Charakterisierung ist komplexer als die Körpersprache. Brünnhilde wählt eine absolute, bekenntnishaftre Aufrichtigkeit, die der Szene eine besondere Intensität verleiht, in Übereinstimmung mit Schillers Ausspruch: »Wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisensten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle

Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält.«

Aber auch für Wotan ist seine Rolle nicht immer klar. Wotan findet sich im Laufe der Tetralogie mehrfach in der Position des Richters wieder – in den Fällen von Alberich, Siegmund und Brünnhilde. Er übt die Gerichtsbarkeit aus, die ihm durch den Speer als Garant von Verträgen übertragen wurde. Und das fällt ihm von Mal zu Mal schwerer, vor allem, wenn man sich an Schillers Vorstellung vom idealen Richter orientiert, der nicht nur in das Gesetzbuch, sondern auch in die Seele des Angeklagten schaut. Bei jedem Prozess ist er gezwungen, die Verfehlungen, die er bestrafen will, in sich selbst zu entdecken. Jedes Mal wendet sich die Anklage gegen Wotan selbst: Alberich beschuldigt ihn des Diebstahls, Fricka des Bruchs von Gesetzen und Verträgen (vor allem der Ehe), Erda des Bruchs ihres Eides, und Brünnhilde – der Erweckung derselben Ansichten, die er als verbrecherisch straft. Wie Ödipus findet sich Wotan in einer Situation immer wieder, in der er, um sein eigenes Universum zu bewahren, den Verbrecher verbannen muss, der niemand anderes als er selbst ist.

SCHARFE OBJEKTE

»Vor kurzem fiel mein Blick von der Straße in den Laden eines Geflügelhändlers; gedankenlos übersah ich die aufgeschichtete, sauber und appetitlich hergerichtete Ware, als, während seitwärts Einer damit beschäftigt war, ein Huhn zu rupfen, ein Andrer soeben in einen Käfig griff, ein lebendes Huhn erfasste und ihm den Kopf abriss. Der grässliche Schrei des Thieres, und das klägliche, schwächere Jammern während der Bewältigung, drang mit Entsetzen in meine

**Seele. – Ich bin diesen so oft schon erlebten
Eindruck seitdem nicht wieder losgeworden. – Es
ist scheusslich, auf welchem bodenlosen Abgrund
des grausamsten Elends unsrer, im Ganzen ge-
nommenes, doch immer genussüchtiges Dasein
sich stützt!«**

(Richard Wagner, Tagebuch aus Venedig,
1. Oktober 1858)

Ein beiläufiger Blick und zufällig gehörte Laute eines unartikulierten tierischen Schmerzes geben den Anstoß zur tiefsten Introspektion, in der Wagner nicht so sehr für seine ferne Geliebte Mathilde Wesendonck, an die das Tagebuch in der Unmöglichkeit einer Korrespondenz gerichtet ist, sondern für sich selbst die Grundlage seiner Poetik formuliert; aus dem scharfen Eindringen der äußeren Wirklichkeit in ihrer unansehnlichen, tierischen Form wendet sich der Blick nach innen, ins Herz, dorthin, wo das Mitleid geboren wird:

»Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dies auch die Quelle meiner Kunst.« Es kommt nicht darauf an, wie ausgeprägt die Gefühle des leidenden Subjekts selbst sind, sondern darauf, dass wir sein Leiden ernst nehmen, und so wird es zu unserer Realität. Mit anderen Worten, auch wenn dieser Hahn nicht einmal große Qualen erlitt, weckt sein Schrei in uns die Ergriffenheit des Daseins: »Es handelt sich hier nicht darum, was der Andere leidet, sondern was ich leide, wenn ich ihn leidend weiß. Wir kennen ja alles außer uns Existierende nur insoweit, als wir es uns vorstellen, und wie ich es mir vorstelle, so ist es für mich. [...] Somit macht mein Mitleiden das Leiden des andren zu einer Wahrheit.«

Einige Jahre später in August Strindbergs Gedicht aus »Schlafwandlernächte an Wachen Tagen« (1883) bemerkt der lyrische Held ein noch warmes und bebendes

Kalbsherz in einem schönen Papierumschlag, das an einem Haken im Schaufenster einer Metzgerei hängt, und stellt sich einen schönen Gedichtband mit Kalbsledereinband vor, der im Schaufenster einer Buchhandlung liegt. Die Logik der Montage funktioniert tadellos, und wir verstehen, dass in der Vitrine mit dem Kalbsledereinband das Herz des Dichters selbst vor uns flattert, von ihm selbst aus seiner Brust herausgeschnitten und uns, den Lesern, zum Konsumieren überlassen. Dieses Herz ist lebendig, da der Dichter an sich selbst in vivo experimentiert, also erklärt Strindberg die Vivisektion als seinem modus operandi. Der Blick ist auf den Leser gerichtet, er zeigt auf sein Herz, das metaphorisch im Schaufenster einer Buchhandlung darauf wartet, gefressen zu werden, und bittet (ohne große Hoffnung) um Mitleid. Bei aller Unterschiedlichkeit der Perspektive wird das poetische Bild zergliedert und blutig dargestellt. Diese Beispiele sind exklusiv (ein Tagebucheintrag bzw. ein wenig bekanntes poetisches Versuch des berühmten Dramatikers), aber solche Bilder waren damals in der Presse keine Seltenheit und dem allgemeinen Leser durchaus zugänglich. So, zum Beispiel Achilles Lemots populäre Karikatur von Gustave Flaubert (1869), der seine Titelheldin Madame Bovary an einem Anatomietisch seziert, wobei er ihr blutendes Herz mit einem Skalpell hochhebt, um es unter einer Lupe besser betrachten zu können. Die Karikatur veranschaulicht nur, was der einflussreiche Kritiker Charles Augustin Saint-Beuve vor langer Zeit sagte: »Als Sohn und Bruder angesehener Chirurgen, handhabt M. Flaubert die Feder wie andere das Skalpell. Anatomien und Physiologen begegne ich auf Schritt und Tritt« (1857). Das Kunstwerk scheinbar liest sich ganz natürlich im Inneren der anatomischen Studie und nimmt diese Nähe nicht übel. Doch hier ändert sich die Perspektive noch ein wenig mehr: Der Schriftsteller erscheint als mitleidloser Experte, der sowohl seiner armen Protagonistin als auch dem Leser gegenüber kalter Grausamkeit übt.

All diese Diskurse laufen bei Nietzsche zusammen: Er erhebt »Selbst-Befragung, Selbst-Versuchung« zum Prinzip und in »Zur Genealogie der Moral« erklärt: »Wir experimentieren mit uns, wie wir es uns mit keinem Tiere erlauben würden, und schlitzen uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf.«

78

NACHT WIRD'S UM MICH:
FOLTERKAMMER DER OPERNBÜHNE

Die Grausamkeit dieser Methoden und das Mitleid, mit dem Wagner seine Überlegung beginnt, schließen sich scheinbar gegenseitig aus. Umso spannender ist es zu beobachten, wie sie in der oben zitierten Tagebuchpassage subtil differenziert werden und schließlich bei Wagner zusammenkommen:

„[...] habe ich, im Grunde genommen, mit Menschen weniger Mitleiden, als mit Thieren. [...] Kommen sie daher, [...] in den Fall des Leidens, so sehe ich mit eigener, qualvoller Verzweiflung eben nur das absolute, Erlösungs-lose Leiden, ohne jeden höheren Zweck, mit der einzigen Befreiung durch den Tod [...]. Wenn daher dieses Leiden einen Zweck haben kann, so ist dies einzig durch Erweckung des Mitleidens im Menschen [...] Diese Anlage zur Welterlösung durch das Mitleiden im Menschen, aber unentwickelt, und recht geflissentlich unausgebildet verkommen zu sehen, macht mir nun eben den Menschen so widerwärtig, und schwächt mein Mitleiden mit ihm bis zur gänzlichen Empfindungslosigkeit gegen seine Noth. Er hat in seiner Noth den Weg zur Erlösung, der eben dem Thiere verschlossen ist; erkennt er diesen nicht, sondern will er sich ihn durchaus versperrt halten, so drängt es mich dagegen, ihm diese Thüre gerade recht weit aufzuschlagen, und ich kann bis zur Grausamkeit gehen, ihm die Noth des Leidens zum Be-

wusstsein zu bringen. Nichts lässt mich kälter, als die Klage des Philisters über sein gestörtes Behagen: hier wäre jedes Mitleid Mitschuld. Wie es meine ganze Natur mit sich bringt, aus dem gemeinen Zustande aufzuregen, so drängt es mich auch hier nur zu stacheln, um das grosse Leid des Lebens zu fühlen zu geben!«

»Das große Leid des Lebens zu fühlen zu geben!« Um dieser Sache willen entdeckt Wagner in seiner Psyche die Fähigkeit zur Grausamkeit. Das Tagebuch wird gewöhnlich im Zusammenhang mit »Parsifal« betrachtet, aber dieser Eintrag entstand, als die Arbeit am »Ring« noch in vollem Gange war. Die schöpferische Methode ist hier wie dort dieselbe, und auch die Verfahren zur Erweckung des Bewusstseins im Ring sind schmerhaft und mit starken äußeren Reizen verbunden. Das Verb »stacheln«, das den Gedanken aus dem Tagebuch bindet und eine Metapher aus Wotans Vorwurf an Erda in der Szene generiert, mit der Wagner die Arbeit an der Tetralogie nach langer Pause wieder aufnimmt, stellt eine direkte Verbindung zwischen diesem ästhetischen Fragment und der Tetralogie her.

Nicht nur im »Ring«, sondern auch in seinen anderen Musikdramen verwendet Wagner scharfe Objekte – Schwert und Speer. In »Tristan und Isolde«, dem kreativen Laboratorium, für das er die Arbeit an »Siegfried« unterbricht, wird das Schwert sowohl direkt (als Waffe von Morold bzw. Melot, die Tristan reale, physische Wunden zufügt) als auch metaphorisch verwendet. Tristan leidet sowohl unter der physischen Wunde, die ihm Morold oder Melot zufügen, als auch unter der metaphorischen Wunde in seinem Herzen, die ihm Isolde paradoxe Weise zufügt, indem sie ihr gezogenes Schwert über ihm zurückhält. Diese – nicht physisch zugefügte – Wunde ist nicht heilbar. Der Schmerz der körperlichen Wunde verbindet sich mit der Liebeswunde und wird durch den Trank, den Tristan nicht als Liebe, sondern als Gift interpretiert, noch verstärkt. Das

79

quälende Bedürfnis, seine Gefühle so genau wie möglich zu differenzieren und zu artikulieren, bildet den Diskurs des dritten Aktes, erweist sich aber als aussichtslos, da Bewusstsein und Erinnerung zum Phantom werden, und im Moment der Umdeutung der Liebe als »Verzauberung« wird der Tristan-Akkord verzerrt und durch einen verminderten Septakkord ersetzt.

80

In der Tetralogie ist die Wirkung des Schweres nicht weniger subtil. Das Schwert hat einen eigenen Namen und ein eigenes Motiv (in Wagners Terminologie Erinnerung- oder Ahnungsmoment), das zum ersten Mal ganz am Ende von »Das Rheingold« zu hören ist, vor dem Einzug nach Walhalla. Nach den Erinnerungen von Heinrich Porges wies Wagner bei der Uraufführung in Bayreuth 1876 den Sänger an, das »vom Schatz übrig gebliebene Schwert« zu nehmen und zu schwingen. Diese Anweisung ist jedoch in keiner Ausgabe der Partitur oder des Librettos enthalten. Außerdem ist das Vorhandensein des Stahlschwerts im Goldschatz höchst unwahrscheinlich, zumal der Schatz von den Riesen sauber gehoben wurde. Die ersten beiden »Durchführungen« des Motivs durchschneiden die gesamte Orchestertextur (die erste ist nur ein anfänglicher Doppelanschlag der Trompete auf dem dominanten Orgelpunkt in C-Dur; die zweite ist vollständig, ebenfalls von der Trompete, aber mit Unterstützung der gesamten Blechbläser und mit einer Kadenz in der Grundtonart) und werden von Wagners Bemerkung begleitet: »Wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen«. Diese Hinweise bleiben im »Rheingold« ohne Fortsetzung, aber dank der Profilierung und der Klangfarbe des Motivs bleiben sie im Gedächtnis des Zuhörers, sodass wir dieses Motiv schon in der »Walküre« als vertraut hören, und obwohl wir nicht wissen, was es bedeutet, sind wir umso mehr damit beschäftigt, diese musikalische Idee zu entschlüsseln.

So wird Nothung von Anfang an nicht als Waffe, sondern als Gedanke bezeichnet, und seine Funktion in der späteren Handlung ist vor allem psychologisch. Die Forderung nach absoluter Nachvollziehbarkeit aller inneren Beweggründe des Charakters wird in der deutschen Literatur schon in der Generation Friedrich Schillers und Karl Philipp Moritz' mit großer Eindringlichkeit formuliert: »Wir müssen mit ihm [dem Held] bekannt werden, eh' er handelt; wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen sondern auch wollen sehen« (Schiller, »Der Verbrecher aus verlorener Ehre«). Moritz führt aus: »Wir sehen wohl, wie der Zeiger an der Uhr sich dreht, aber wir kennen nicht das innere Triebwerk, das ihn bewegt. Wir sehen nicht, wie die ersten Keime von den Handlungen des Menschen sich im Innersten seiner Seele entwickeln«. Wagner nähert sich dieser Aufgabe mit seinem »wissenden« Orchester, das nicht nur die Funktion des tragischen antiken Chores erfüllt, sondern auch (in Schillers Worten) »in das Herz [der Figuren] blickt« und ihre inneren Beweggründe für sie ausspricht. Absolute Nachvollziehbarkeit lässt sich jedoch nicht allein durch Beobachtung erreichen. Die Aufgabe erfordert andere, invasive Methoden zur Lösung. Um die Entwicklung einer Idee nachvollziehen zu können, muss sie zunächst in der Psyche der Figur verankert werden. Genau das tut Wagner mit dem Nothung-Motiv, und dank der sehr detaillierten Motivdramaturgie können wir diesen Prozess auch nachvollziehen.

81

In der »Walküre« ist das Schwert mit dem Prozess der Bewusstwerdung von Siegmund und Sieglinde verbunden, der durch das Erzählen ihrer Geschichte stattfindet, die einen Bezug zu ihrer Vergangenheit und ihrer Identität herstellt. Dieser Prozess beginnt bereits in Siegmunds Erzählung, in der er auf die Frage nach seinem Namen antwortet, und ist zunächst nicht schlüssig: Die Namen sind falsch (da der verfolgte Siegmund sich davor fürchtet, seinen wahren Namen zu nennen), die drei Phasen der Er-

zählung erzählen von drei Verlusten: Mutter, Vater und Geliebte. Infolgedessen wird Siegmund von Hunding als Feind identifiziert und befindet sich in einer noch verletzlicheren Position als vor Beginn der Erzählung. Die Identität ist ebenso schwer fassbar wie die angestrebte Tonalität: Das in den ersten Takten aufgestellte C-Dur löst sich in einer Reihe von Modulationen auf und wird erst ganz am Ende der Handlung erreicht. Nach Hundings Abgang setzt Siegmund seine Versuche der Bewusstwerdung fort und erinnert sich an das Versprechen seines Vaters, dass er im Augenblick der Not das Schwert des Sieges finden wird. Die ganze Zeit über erscheinen die Motive des Schwertes nur geisterhaft und angedeutet in der orchestralen Textur, in einer gedämpften Orchestrierung, die weit vom Original entfernt ist. Erst die Ankunft Sieglindes und ihre ergänzende Erzählung vom Schwert und seinem jetzigen Standort (im Stamm der Esche) führen zu einer entscheidenden Wende: Siegmund zieht das Schwert aus dem Stamm, ruft seinen Namen aus und nimmt sein Schicksal an, und an dieser Stelle erklingt das Schwertmotiv so, wie wir es von seinem ersten Auftritt her kennen, in die angestrebte Tonart (C-Dur). So wird die Identität sowohl von Siegmund als auch von Sieglinde durch Nothung definiert, oder genauer gesagt, durch die komplementären, sich gegenseitig ergänzenden, bestätigenden und bekräftigenden Erwartungen und Versprechen, die sie beide mit dem Schwert verbinden. Beide erhalten diese Versprechen von Wotan zu unterschiedlichen Zeiten, aber in bedeutsamen Momenten ihres Lebens: Sieglinde bei ihrer Hochzeit, d. h. im Zeitpunkt des Statuswechsels, Siegmund als Teenager, bevor sein Vater Wotan ihn abrupt verlässt und eine klaffende Leerstelle an der Vaterfigur hinterlässt. Man kann sagen, dass das Schwert im Stamm der Esche steckt, aber metaphorisch gesehen ist es in das Unbewussten der beiden Wälsungen eingepflanzt, und der Moment der Einpflanzung ist so akut traumatisch, dass er nicht zu

vergessen ist. Keiner der beiden sucht nach einer anderen Identität: Sieglinde weiß, dass ihr Verlobter derjenige sein wird, der die Nothung ergreifen wird, und deshalb muss auf ihn gewartet werden, während Siegmund weiß, dass er derjenige ist, dem die Nothung im richtigen Moment erscheinen und den Sieg bringen wird. Dieses letzte, ausdrückliche Versprechen an seinen Sohn wird von Wotan im zweiten Akt gebrochen, als er beschließt, Sieglinde seine Unterstützung zu verweigern, und es ist dieser Meineid, der Erda bei ihrem zweiten Treffen ihn die Schuld zuschiebt. »Der gesamte erste Akt ist nichts anderes als eine Inszenierung Wotans, der das Unbewusste seiner Nachkommen steuert, indem er ihnen seinen ›großen Gedanken‹, der als das Schwertmotiv im ›Rheingold‹ zum ersten Mal erklang, ins Gedächtnis pflanzt. Siegmund und Sieglindes Identität bleibt deshalb, allem C-Dur-Pathos zum Trotz, eine manipulierte.« (Martin Schneider, »Wissende des Unbewussten«)

Ein anderer scharfer Gegenstand – der Stachel – funktioniert nach einem ähnlichen Prinzip, nur ist hier das Objekt der psychologischen Manipulation Wotan selbst, und er selbst hält den Moment der »Einpflanzung« der fremden Idee in seine Psyche deutlich fest. Es waren Erdas Worte in der letzten Szene vom »Rheingold«, die ihn wie ein Dorn ins Herz stachen: »Urwissend stachest du einst / der Sorge Stachel in Wotan wagendes Herz: / mit Furcht vor schmachvoll feindlichem Ende / füllt' ihn dein Wissen, dass Bangen band seinen Mut«. Die Schärfe des Stachels erhält die ganze Kraft der pietistischen Tradition, wo seine stechende Spitze in der Dornenkrone des Erlösers in aller Anschaulichkeit dargestellt wird, wie etwa in der »Brockes-Passion«: »Soll dieses Hauptes Elfenbein dein spröder Stachel ganz zerreißen?« Moritz verwendet dieses Bild metaphorisch in seine Reflexion über die ethische Zerstörung, die mit der Zeit zur moralischen Verwüstung führt: »In welchem Dorn hatte sich der gesunde Finger gereizt? welcher kleine unbemerkt

te Splitter war darin stecken geblieben, der nach und nach ein so gefährliches Geschwür erweckte?«

Wotan verinnerlicht den Stachel und spürt ihn in seinem Herzen – gemäß der neurophysiologischen Topographie des »Rings«, dem Medium des Unbewussten (im Gegensatz zum Gehirn als Organ des Verstandes): Wotans Angst wirkt auf einer emotionalen Ebene, die nicht der Vernunft unterliegt, und verändert Wotans Verhalten allmählich, sich über die Jahre entwickelnd.

84

**WUNDERBARER WEISE THUN MIR MEINE NERVEN [...]
DIE WUNDERVOLLSTEN DIENSTE**

Wagner vollendete seine »Ring«-Dichtung lange vor seiner ersten Lektüre von Schopenhauers Werk. Aber gerade bei diesem Philosophen findet er paradoixerweise jene neurophysiologische Topographie des Bewusstseins und des Unbewussten, die am besten zu seinen psychologischen Experimenten passt. Erst die Arbeiten der Wagnerforschung der letzten Jahre haben gezeigt, wie wichtig der Aspekt der Körperlichkeit für die Verdeutlichung des Einflusses von Schopenhauer als Entdecker bzw. Neuinterpret des Unbewussten auf Wagners Denken und Werk ist.

Schopenhauer führt die Forschungsergebnisse der modernen Neurophysiologie in den metaphysischen Diskurs ein: Es zeigt sich, dass sie ihm nicht widersprechen, sondern ihn ergänzen und bestätigen. Der kritische Verstand begreift Ideen nicht direkt. Es ist der Körper, der von ihnen zeugt, indem er Signale von äußeren oder inneren Phänomenen an das Organ des Intellekts – das Gehirn – zur Entschlüsselung weiterleitet. Alles, was außerhalb von uns ist, ist paradoixerweise innen, daher das faszinierende Bild des »inneren Theaters«, das Schopenhauer verwendet: »Daher liegt das Außer uns, (wohin wir, aus Anlass der Gesichtsemp-

findungen, Gegenstände versetzen,) selbst innerhalb unsers Kopfes: denn da ist sein ganzer Schauplatz. Ungefährlich wie wir im Theater Berge, Wald und Meer sehen, aber doch Alles im Hause bleibt.«

Schopenhauers neurophysiologische Topographie ist von den Arbeiten der großen experimentellen Physiologen beeinflusst, vor allem vom Begründer des Begriffs »Psychiatrie« Johann Christian Reil (1759-1813), dem Neurophysiologen Pierre Jean-Georges Cabanis (1757-1808) und dem Pathologen Marie François Xavier Bichat (1771-1802). Bei Schopenhauer heißt es: »Im Leibe ist das Organ, der materielle Repräsentant, des Erkennens, das Gehirn, und ebenso entspricht das Gangliensystem dem Willen. [...] Die Thätigkeit des Gangliensystems [...] kommt im normalen Zustand gar nicht ins Bewußtseyn [...].« Bei Reil: »Wir sind es uns bewußt, daß wir mit dem Kopf denken, aber in jedem Punkt des Körpers fühlen, die denkende Seele auf ein Organ beschränkt, die empfindende durch alle, auch durch den Total-Organismus zerstreut sey«. Schopenhauer beschreibt das komplexe Wechselspiel von Willen und Intellekt in den Begriffen der damaligen idealistischen Philosophie und der modernen experimentellen Physiologie, wobei er in schwindelerregender Geschwindigkeit die Register der Diskussion wechselt. Die Funktionsweise des Erkenntnisorgans (des Gehirns) oder des verteilten Systems der Empfindungen wird nicht schamhaft versteckt, sondern offen gelegt. Wie aufmerksam Wagner diese Seiten gelesen hat, zeigt sich in seinen eigenen Texten, etwa wenn er in seinem Artikel über Beethoven plötzlich zu einer Erläuterung der Dicke des Schädelknochens übergeht oder wenn er in einem Brief an Liszt mitten in einer Diskussion über die Inspiration zur »Dante-Sinfonie« unvermittelt einen Schopenhauer'schen Vergleich des Gehirns und des Magens als Funktionsorgane mit verschiedenen Lebensfunktionen wiedergibt: das erste für die Verarbeitung äußerer Reize, das zweite für die Verdauung.

85

Selbst so subtile Dinge wie Geistersehen, Genie oder Wahrträume versucht Schopenhauer neuropsychologisch zu erklären, und zwar in einer Schrift mit dem Titel »Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt« im ersten Band von »Parerga und Paralipomena« (1851). Schopenhauer zufolge hebt die Neurologie die Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Erfahrung auf, da beide durch das Nervensystem vermittelt werden und vom Gehirn als gleichermaßen real wahrgenommen werden können. Mit anderen Worten: Eine Erfahrung aus einem gesehenen Traum oder eine induzierte Erinnerung kann für eine Person subjektiv wahr sein. Wenn äußere Reize nicht mehr von den Neurorezeptoren registriert werden (wie es beispielsweise im Schlaf der Fall ist), dann beginnen diese Rezeptoren die inneren Geräusche des Körpers zu hören, die »innere Tonwelt«. Diese Daten werden vom Gehirn in Analogie zu den Daten der Außenwelt verarbeitet und können in Objekte und Phänomene umgewandelt werden, die uns vertraut sind. Das ist auch das Wesen des Traums, der Kreativität und des Genies. Die Schilderung der Entstehung des »Rheingold«-Vorspiels in einem somnambulen Zustand des Halbschlafs in La Spezia in »Mein Leben« ist die beste Illustration dieses Prozesses, eine Interpretation Wagners persönlicher Schöpfungserfahrung postfaktum im Sinne Schopenhauers. Dieser Rhein ist, wie Schopenhauers Berge, auch im Inneren.

SIEH MEINE ANGST!

Im Moment des Erwachens aus dem Zustand des Zuhörens des Weltenwillens bricht die Unbewusste ins Bewusstsein ein, also ist das Erwachen immer traumatisch, das wissen wir von Tristan und von Kundry. Aber in der Tetralogie gibt es auch eine Hauptfigur, die dieses traumatische Erwachen vor unseren Augen erlebt und noch dazu (anders als Kundry) in der Lage ist, ihre Empfindungen in jedem winzigen Stadium

dieses Prozesses wie in der Zeitlupe zu registrieren. Vor dem Erwachen Brünnhildes zerschneidet Siegfried ihre Brünne mit der Schwertspitze: Das erotische Entkleiden erinnert verdächtig an eine Sezierung. Die Brünne ist nicht nur eine Rüstung, sondern ihre Identität, die Quelle ihres Namens. Ohne Brünne ist sie nicht mehr Brünnhilde: »Ererbrach mir Brünne und Helm: Brünnhilde bin ich nicht mehr«. Sie wird keine andere Identität annehmen. Die Invasion des Unbewussten findet nicht sofort statt. Brünnhilde hält diesen Moment im Text fest: »Trauriges Dunkel trübt meinen Blick; mein Auge dämmt, das Licht verlischt: Nacht wird's um mich.« In dem Moment, in dem die Göttlichkeit verschwindet, macht der Körper seine Rechte geltend, was sich in Schwäche manifestiert. Die Orchestertextur zerfällt in diskrete Klangfarben, Motivfragmente werden dissonant geschichtet: Die Dissoziation des Bewusstseins ist buchstäblich in der Partitur niedergeschrieben. Nicht Triebe, sondern die Traumata des Unbewussten brechen ein. Brünnhilde setzt den unterbrochenen Dialog mit Wotan fort.

Metaphysische, neurophysiologische, experimentelle, mythologische, medizinische, gerichtliche, literarische, ethische, philosophische, politische und soziale Diskurse sind in der Tetralogie zu einem dichten Netz verwoben. Manchmal widersprechen sie einander, manchmal gehen sie ineinander über, aber sie schließen sich nie aus. In ihrem komplexen Zusammenspiel können wir uns einem Verständnis des gesamten musikalischen Dramas und seiner Figuren nähern und durch sie auch uns selbst – ohne Definitionen, versuchsweise.

ICH LEBE WIE EINE ART TIER

Das Universum der Tetralogie ist klar abgegrenzt und hierarchisch aufgebaut: Alle seine Bewohner sind nach Spe-

ties, Arten, Rollen und sogar nach Raum geordnet. Diese Differenzierung ist so wichtig, dass wir von Wotan in der Wissens-Wette im ersten Akt von »Siegfried« ausdrücklich daran erinnert werden, indem er den Lebensraum bzw. das Habitat der einzelnen Arten von Geschöpfen klar umreißt. Doch diese scheinbar unverrückbaren Grenzen sind leicht zu überschreiten und ihre Überschneidung bildet den Gegenstand der Reflexion und bestimmt die dramatischen Konflikte. Alb Mime hat, wie er uns in derselben Szene sofort mitteilt, seine Heimat längst verlassen und lebt im menschlichen Raum. Die Riesen sind im »Rheingold« dabei, in den Raum der Götter einzudringen; außerdem sind sie es, die das materielle Symbol göttlicher Größe, Walhalla, errichten, dadurch aber, oder besser gesagt, durch die gewaltsame Entfernung von Freia mitsamt ihren verjüngenden Äpfeln, in deren eigener Zone die Existenz der Götter bedrohen. Siegmund ist ein Geächteter in der Welt der Menschen, dessen Erscheinen innerhalb der Grenzen der Gesellschaft eine tödliche Gefahr für ihn darstellt. Siegfried wird zunächst desozialisiert, und seine Sozialisierung geht mit dem Verlust seiner Identität und dann seines Lebens einher. Brünnhilde macht einen traumatischen Übergang durch: Der Wechsel von Walhalla zum Felsen bringt eine innere Verwandlung mit sich: Aus der wissenden Maid wird eine »liebende, opfernde Frau«, dann eine rachsüchtige Furie, und schließlich steigt sie zur »wahren wissenden Erlöserin« auf (Brief Wagners an August Röckel, 25./26.1.1854). Wotan selbst sind keine Grenzen gesetzt: Als Wanderer überschreitet er alle Grenzen in horizontaler und vertikaler Richtung: Während er auf souveräne Macht verzichtet, behält er seine Allwissenheit und Allgegenwart. Die »Liederedda« beschreibt den Hliðskjálf – einen Punkt im Raum, von dem aus dem obersten Gott (in der »Edda« heißt er Odin, im »Ring« wählt Wagner den eingedeutschten Namen Wodan/Wotan) alles, selbst die entlegensten Winkel seiner Welt, überblickt

und sich blitzschnell dorthin verschieben kann; in einer für unsere Zeit typischeren Terminologie, in Anlehnung an Michel Foucault, könnte man dies das Panoptikum nennen.

Das Vorhandensein von räumlichen Grenzen, die so klar definiert und doch so konsequent reflexiv sind, Epitheta und Umstände des Ortes und der Art und Weise ersetzen das Fehlen von Definitionen. In der Tetralogie wird die anthropologische Grenze selbst – die Unterscheidung zwischen menschlich und nicht-menschlich – verwischt und zum Gegenstand der Reflexion. Es ist seit langem gängige Meinung, dass Wagners Helden, selbst die Götter, allzu menschlich und uns ähnlich sind. Er selbst schrieb dazu in seinem berühmten Brief an Röckel vom 25./26.1.1854 über Wotan: »er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart.« Die Anerkennung von Ähnlichkeiten beantwortet jedoch nicht die Frage, wer wir sind und was »Menschliches« ist.

Schließlich hätte er von seinen Helden auch anders sagen können: »mir sind alle diese Helden wie eine Versammlung von Tieren vorgekommen« (CT, 7.2.1870). Der Kontext impliziert, dass es sich um die Gibichungen handelt. Aber auf einer anderen Seite des Tagebuchs, inmitten eines ernsten Gesprächs über Tod, Dasein und »Daseins-Schuld«, notiert Cosima den rätselhaften Satz des Komponisten über ihn selbst: »Ich lebe wie eine Art Tier« (CT, 21.9.1879).

Im »Ring des Nibelungen« gibt es drei Figuren mit Tierleben- oder Gestaltwandler-Erfahrung: Alberich, Fafner und Siegmund. Ihre Geschichten sind auf unterschiedliche Weise interessant. Fafners Verwandlung ist zeitlich gestreckt, sein tierisches Wesen ist in betont phantastischen Farben geschrieben (Stimme durch einen Verstärker, spezielles ultratiefes Timbre, fragmentierte Sprache, als hätte er diese Fähigkeit zusammen mit seiner anthropomorphen Form verloren) und hat wenig mit seiner ursprünglichen musikalischen Darstellung zu tun. Sieg-

mund erzählt von seinen Erfahrungen mit Gestaltwandlern in der Vergangenheit, als er als Kind mit seinem Vater, den er auch als Werwolf bezeichnet, im Wald lebte. Die Fähigkeit zum Formwandeln scheint in den isländischen Quellen, wie Rebecca Merkelbach schreibt, »ein genetischer Zustand zu sein, der vom Vater an den Sohn weitergegeben wird«, was bedeutet, dass sie an Siegfried weitergegeben wird und seine »Verwandlung« (berserksgangr) unter dem Schirm von Tarnhelm erleichtert. Siegmund demonstriert sein Können nicht: Wir sehen nicht, wie er sein Aussehen sichtbar verändert (im Gegensatz zu Alberich beispielsweise, der die Verwandlung vor den Augen des Zuschauers vollzieht). Für Siegmund geht es im Monolog darum, seine wahre Identität zu erkennen, also die Bewusstwerdung. Siegmund teilt der fragenden Sieglinde (und dem Zuschauer zugleich) die Wahrheit über sich selbst mit, obwohl er falsche Namen und Bezeichnungen verwendet, und Sieglinde (wie auch wir) liest in seinen Augen, was Wagner in einem offenen Brief an Weber in den Augen des Tieres zu sehen vorschlägt: »Wahrhaftigkeit, die Unmöglichkeit der Lüge, [...] die erhabene Wehmuth«, indem er »der Thier ernst« zu nehmen ruft.

Nicht der Werwolf in der Vergangenheit, sondern Siegmunds inneres Wesen in der Gegenwart, hier und jetzt: Siegmund als Instinktmensch ist organisch unfähig zur Verstellung, unfähig zur Selbstentfremdung durch die Konventionen der Zivilisation. Wie der Wolf in der Wildnis ist er ungezähmt und wird jung sterben, aber frei in dem Sinne, wie Wagner in seinem Brief an Röckel sagt: »wahrhaft, d. h. ganz seinem Wesen gemäss, vollkommen im Einklang mit seiner Natur«.

So wird bei Siegmund die anthropologische Grenze verinnerlicht, nach innen verschoben. Das Gestaltwandeln erweist sich eher als psychologisch denn als äußerlich, wie es in den Isländersagas oft der Fall ist, und wie es

dann auch bei Siegfried der Fall sein wird, denn seine musikalische Charakterisierung wird nicht in Gunther verwandelt, sie wird nur anders als Siegfried, wie wir ihn kannten.

Alberich ist von Anfang an transgressiv. Er verletzt die räumliche Grenze seines Habitats (in der ersten Szene ist er offensichtlich »deplaziert«), aber, was noch viel wichtiger ist, er wird von Anfang an mit allen Mitteln der Partitur und der dramatischen Darstellung entmenschlicht. Unser Bild von Alberich ist von Natur aus voreingenommen, geprägt von den Töchtern des Rheins, die mit unverhohlener und hemmungsloser Verachtung über ihn sprechen. Es scheint, dass die primäre Naturszene alles andere als unschuldig und idyllisch ist. In einer Dokumentation über die Fauna eines Gewässerbeckens käme es uns vielleicht nicht in den Sinn, Fische und Frösche auf einer Schönheitsskala zu vergleichen, aber hier ist diese Skala bereits in die Partitur selbst eingebaut: Die Rheintöchter, mit einem numerischen Vorsprung drei zu eins, schauen den Alben an und geben ihm eine eindeutige Bewertung, während der Zuschauer als Beobachter zweiter Ordnung sich ihrer Bewertung unbewusst als Mehrheitsbewertung anschließt. Ihre Reaktion auf Alberich wird dem Betrachter als normativ vorgegeben. Die Szene spielt sich so schnell ab, dass wir keine Zeit haben, über ihre Vorurteile nachzudenken, sondern uns auf einer emotionalen Ebene mit ihnen identifizieren, zumal sie bald Opfer eines Raubüberfalls werden, was unsere Sympathie für sie noch verstärkt. Im Monolog von Loge wird diese Situation ein zweites Mal beschrieben, und zwar als Erzählung, wobei noch mehr Objektivität verloren geht: Loge agiert als Fürsprecher der Rheintöchter, als ihr Anwalt, er sieht durch ihre Augen, was wir deutlich hören, indem er die eigenen Motive durch ihre Motive substituiert, und erzählt, was sie gesehen haben und was sie Wotan in ihrer Klage mitteilen möchten. Was Alberich zum Raub veranlasst hat, erfahren wir von Loge als Rheintöchter-Ver-

treter natürlich nicht. Alberich selbst wird nie einen Anwalt bekommen und ist unfähig, das, was er erlebt, auszuformulieren oder selbst zu verstehen: Nur Frustration, Wut, Zorn und Hass kommen in seiner Partei zum Ausdruck, d. h. die »niederen«, unverarbeiteten Emotionen, die als Reaktion auf die psychologische Demütigung und den kumulierten Stress entstehen.

Das Hauptwerkzeug der Entmenschlichung ist die konsequente Gleichsetzung mit einem Tier mit besonderer Symbolik – der Kröte. Noch vor der Verwandlung in Amphibien (Kröte, Wurm) auf Wunsch von Loge und Wotan im dritten Bild wird Alberich in seinen körperlichen Äußerlichkeiten, seiner Körpersprache von vornherein mit der Kröte verglichen. Die Verwandlungen verkörpern für ihn in seiner Realität nur diesen Beurteilungsblick von außen. Aber das ist nicht die Art von Märchenfrosch, der sich mit einem Kuss in einen Märchenprinzen verwandelt. Und auch nicht der ethnographische und mythologische Frosch aus der Grimmschen Mythologie, der in unterirdischen Krypten lebt, Schätze bewacht und ohne viel Sympathie, aber eben mit Neugierde beschrieben wird. Die Kröte hat nicht nur ein Problem mit ihrem Aussehen, sondern auch mit ihrem Renommee: Sie ist die hässliche Kröte der Volksüberlieferungen, der mittelalterlichen Physiologen, der alchemistischen Abhandlungen und der allegorischen Bilder, die seit langem ein Symbol der Lüge und der Bosheit ist, ein Tier des Teufels, der Hexen und der Ketzer, eine Karikaturfigur des Juden, die seit Jahrhunderten von Antisemiten aller Couleur als Waffe benutzt wird.

Der Zürcher Physiologe Johann Caspar Lavater (1741-1801) wählt in seiner *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 1775–78), die im 19. Jahrhundert 150 Nachdrucke erlebte, den Frosch als Ausgangspunkt der Stufenfolge morphologischer Verwandlungen, auf dem das

Profil des Apollo als Symbol der Schönheit gilt. Die Sequenz wird durch schrittweise Erhöhung des Gesichtswinkels (bei Apollo 100 Grad, bei Frosch ca. 30) aufgebaut, der sich aus den Schneidepunkten der Linien ergibt, die horizontal vom Gehöreingang zum unteren Naseneingang und vertikal vom äußersten Vorsprung der Stirn bis zur Vorderkante des Oberkiefers verlaufen: Eine evolutionäre Skala von konzentrierter Bestialität bis zu reiner anthropologischer Perfektion.

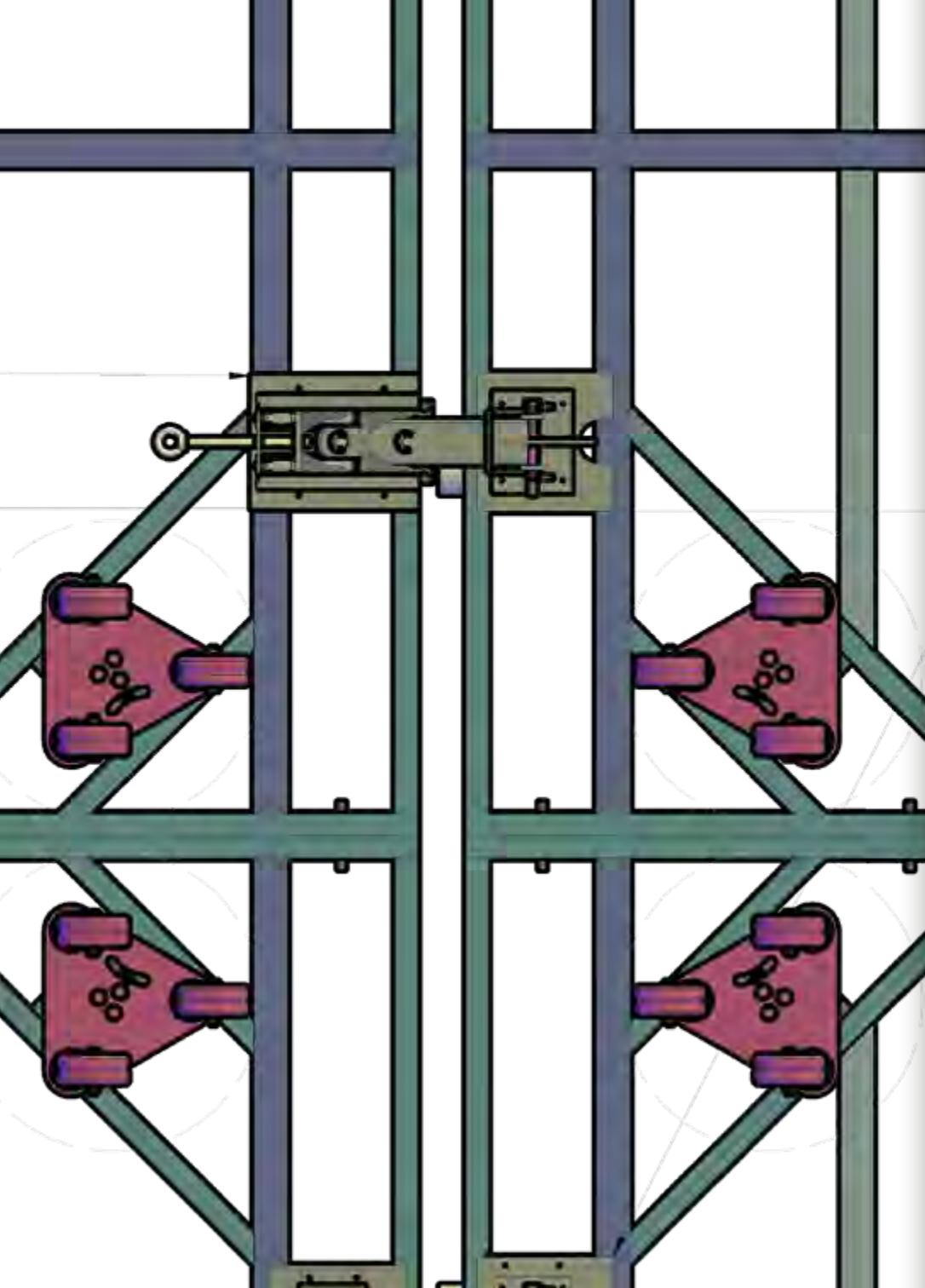
Lavaters *Physiognomik* war weithin bekannt und gab Anlass zu zahlreichen Nachahmungen und Parodien. So gab es Mitte des 19. Jahrhunderts eine populäre französische Karikatur, die die umgekehrte Bewegung vom Apollo zum Frosch darstellte: nicht Evolution, sondern Regression, eine Visualisierung der Angst vor Entartung, die die öffentliche Aufmerksamkeit erregte. Der Kontrast zwischen Apollo und dem Frosch wurde durch zusätzliche Parameter bereichert: nicht nur durch den Winkel des Gesichts, sondern auch durch die Körpersprache (statuarisch-skulpturale Gelassenheit gegenüber Zappeligkeit und gesteigerter Mimik) und die Moral (die Fähigkeit, sich zu beherrschen, gegenüber der Unfähigkeit, tierische Impulse zu kontrollieren). Alberichs unbeholfene Sprünge, Grimassen und Gesten in der ersten Szene und seine erotische Erregung spielen alle Klischees dieser Opposition durch. So wie Woyzeck, der sein natürliches Bedürfnis nicht zügeln kann und biologisches Material für den Doktor (seinen Urin) verschwendet, einen Unterricht über den freien Willen (»Der Mensch ist frei«) und ein Verdict über ihn selbst (»Wie ein Hund«) erhält, so wird Alberich durch alle Mittel der dramaturgischen Manipulation als ein Tier jenseits von »menschlich« und mitleidswürdig erklärt. Man könnte von ihm mit den Worten Nicholas Pethes über Woyzeck sagen: »Dieses tierische Urteil ist nicht bloß deskriptiv, d. h. es folgt nicht nur aus Woyzecks Mangel an Moral. Es kann auch als präskriptiv in dem Sinne angesehen werden, dass Woyzeck keinen

Anspruch auf den Schutz hat, den die ethischen Gesetze gegen den Missbrauch von Menschen gewähren.«

Alberichs erste beiden Verwandlungen sind degenerativ: Sowohl Kröte als auch Wurm stehen auf der Lamarckschen Artenleiter weit unter dem Menschen und sind mit negativen, auch antisemitischen Konnotationen belastet. Auch der Ring bewahrt seinen Besitzer nicht vor Erniedrigung. Alberich erhält jedoch eine dritte Verwandlung, bereits außerhalb von Nibelheim, als er den Ring verliert. Nachdem er sich erkundigt hat, ob er frei ist, und eine Bestätigung erhalten hat, hält er eine Rede, die den emotionalen Höhepunkt der Szene darstellt. In seiner Empörung geht er so weit, dass er Wotan selbst gegenübertritt und zum ersten Mal zum Gegenspieler Wotans wird. Diese Gleichheit im Gegensatz wird dann im Text der Tetralogie auch in der Namensgebung beibehalten: Schwarzer Alb (Alberich), Lichtalb (Wotan). Diese Opposition wird nicht hier, sondern in der Mitte der Tetralogie, im zweiten Akt des »Siegfried«, verwirklicht, wo sie die Grundlage der tonalen Organisation der musikalischen Textur mit ihrem Rückgriff auf den Tritonus als zentrales Element bzw. dissonante Tonika der erweiterten dissonanten Tonalität neu definiert. Die beiden Pole halten sich die Waage in der symmetrischen Halbierung der Oktave, dem Tritonus als symbolischer Spaltung der einst stabilen Tonalität in ihrem Kern.

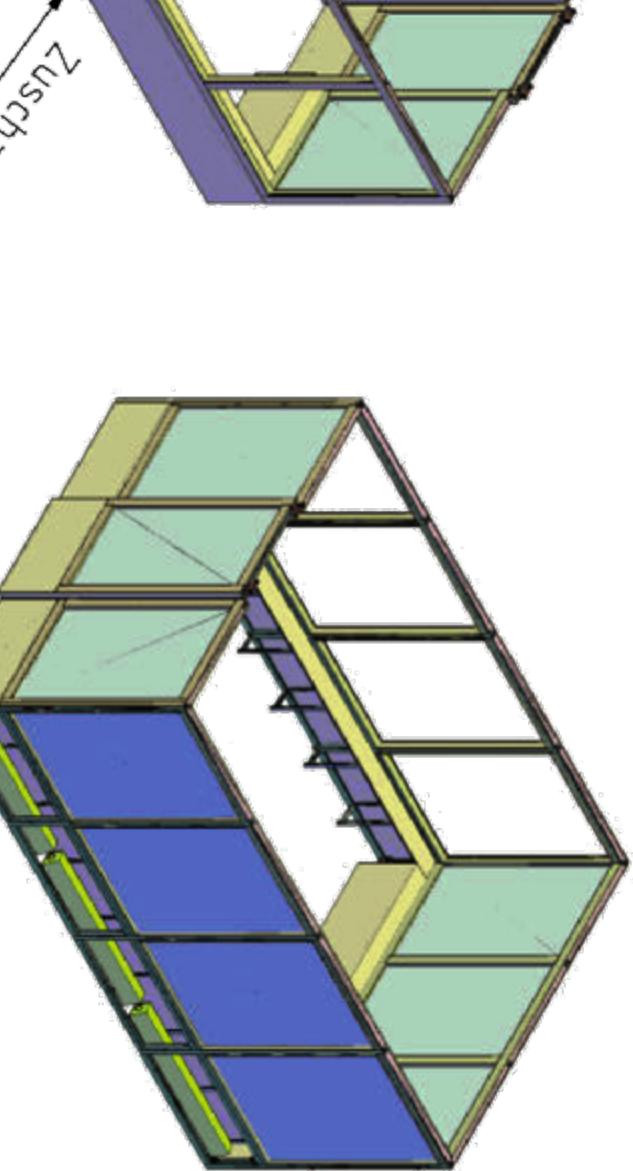
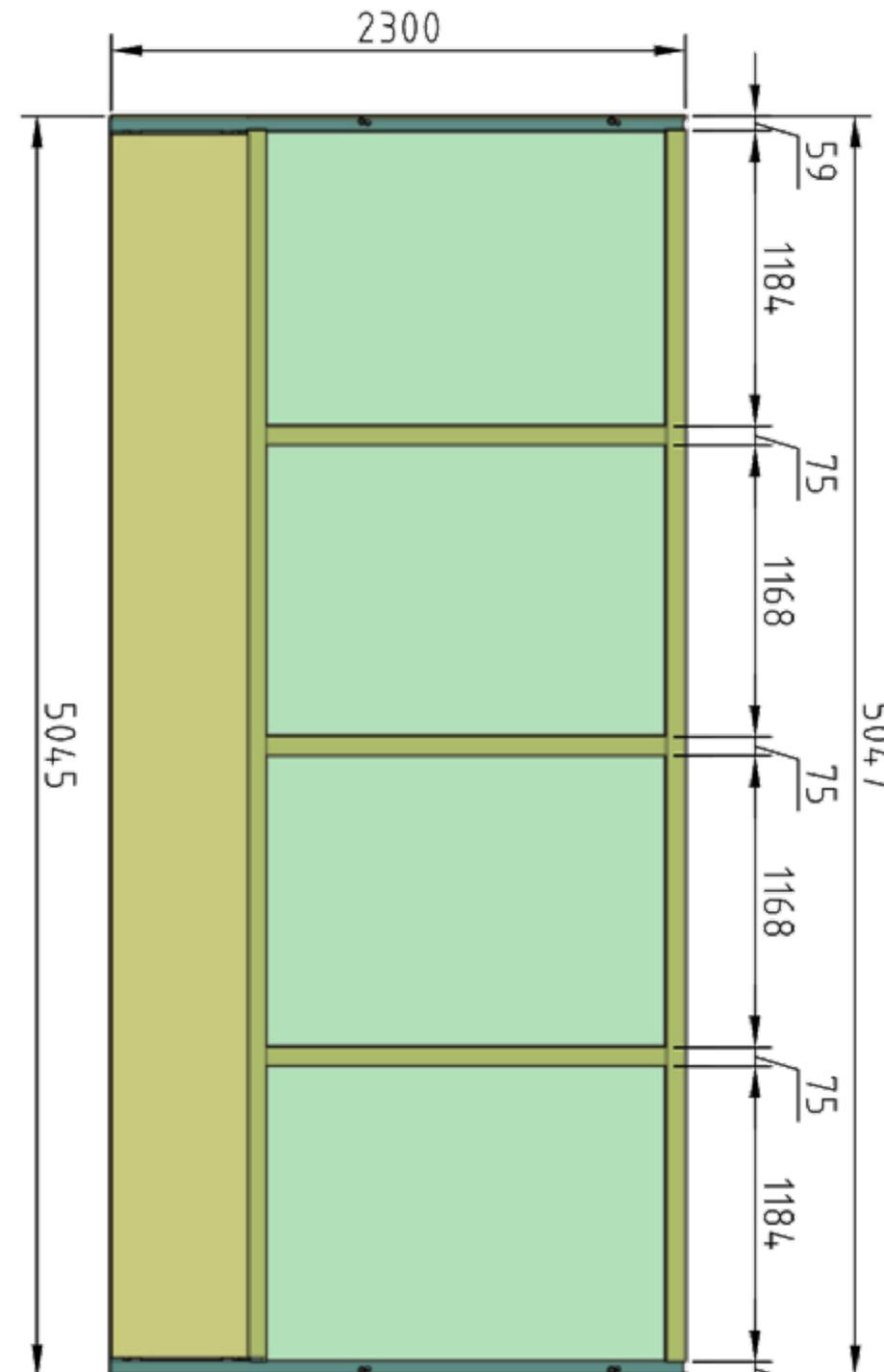
Um die Zeit der Erschaffung des »Rings« kommt noch ein weiterer Aspekt der Wahrnehmung von Kröten hinzu. Der märchenhafte und mythologische Diskurs über Hexen und Ketzer bleibt den Kindern überlassen, während die Erwachsenen mit Vorstellungen und Praktiken anderer Art konfrontiert werden: In der Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Wissen über die Menschheit stark erweitert, und zwar hauptsächlich dank des Frosches. Er wird zum »Helden der Physiologie«, oder besser gesagt zum Verbrauchsmaterial der Wissenschaft. Alle großen Entdeckungen der

Physiologie sind dem Frosch zu verdanken. Von Büchner ist bekannt, dass er sich über das Geschenk einer seltenen Froschart gefreut hat, und selbst der alles andere als wissenschaftliche Dichter Herwegh, ein langjähriger guter Freund Wagners in den Zürcher Jahren »seizierte Fröschen« (CT, 15.1.1880). Experimente mit der elektrischen Leitfähigkeit, mit der Atmung, mit der so genannten »vis vitalis« werden unter Mitwirkung des Frosches durchgeführt, zunächst in der Stille einer wissenschaftlichen Studie, dann öffentlich, in Anwesenheit von Studenten und interessierten Menschen einschließlich hochrangiger Personen. So schreibt Cosima in ihrem Tagebuch, »dass die Kronprinzessin einem Experiment bei H. Du Bois-Reymond beigewohnt hat und sich durchaus befriedigt erklärt hat« (CT, 8.8.1881, Prof. Du Bois-Reymond war ein bekannter Physiologe, der Vivisektion an lebenden Tieren durchführte). Die Wissenschaft konkurriert mit dem Theater, sowohl was die Erforschung der Wahrheit als auch was das Showelement betrifft. Märchenhaftes und Wissenschaftliches konvergieren in der Figur der bescheidenen Kröte, und durchdringen sich in einer der komplexesten Figuren der Tetralogie.



DIE BESTIMMUNG DES MENSCHEN IST ES, WEGZUKOMMEN VON
DER FREMDBESTIMMUNG DES »DU SOLLST«, ERGEBNIS DER BIN-
DUNG AN DIE GEBOTE FREMDER GÖTTER ODER IDEALE, UND
HINZUFINDEN ZU DEM »ICH WILL« DES MENSCHEN, DER SICH
NACH DEM TODE GOTTES ALS ALLEINIGES ZENTRUM WEISS.
DOCH AUCH DIESES »ICH WILL« WIRD IM ÜBERMENSCHEN NOCH
ÜBERSTIEGEN SEIN UND SICH VOLLENDEN IN »ICH BIN«. DER
ÜBERMENSCH LEBT IN DER »NEUEN UNMITTELBARKEIT«.

Glaswand hinten



»ALLES WAS IST, ENDET.«

RICHARD WAGNERS »RING DES NIBELUNGEN«
ALS WELTGESCHICHTSPHILOSOPHIE

100

TEXT VON Günter Zöller

1. DER KOMPONIST ALS DICHTER UND DENKER

Richard Wagner war ein Mann von vielen Talenten: in erster Linie der Komponist von dreizehn Opernwerken; dazu der Textdichter jener zehn reifen Opern (vom »Fliegenden Holländer« bis zum »Parsifal«), die bis heute den Kanon seiner Werke für die Bayreuther Festspiele bilden; überdies der Intendant, Produzent, Regisseur und Dirigent der Aufführungen seiner Bühnenwerke; darüber hinaus der Verfasser zahlreicher Veröffentlichungen zu Fragen von Kunst, Politik, Gesellschaft und Religion, die insgesamt nicht weniger als 250 Titel und 5.000 Druckseiten umfassen.

Die verschiedenen Ebenen von Wagners ausgedehnter kompositorischer und literarischer Produktivität laufen auch nicht einfach nebeneinander her, sondern durchdringen sich zu einem vielschichtigen Lebensgesamtkunstwerk. In seinem Künstlertum war Wagner ein breit gebildeter, umfassend interessierter und intellektuell ambitionierter Zeitgenosse. Während Wagner aus heutiger Perspektive als repräsentativer Vertreter der bürgerlichen Hochkultur erscheint, ist er seinem Selbstverständnis nach distanzierter Beobachter und ausgesprochener Kritiker der zeitgenössischen Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft.

Im chronologischen wie denkbiographischen Zentrum von Wagners schriftstellerischem und kompositorischem Werk steht der »Ring des Nibelungen«, dessen Planung und Ausführung ihn über ein Vierteljahrhundert – von ersten Ansätzen aus dem Jahr 1848 bis zur Vollendung des vierteiligen Zyklus im Jahr 1874 – beschäftigt. Besonders bedeutsam für die ursprüngliche Planung und gezielte Fortentwicklung des »Ring«-Projekts sind die Jahre 1849 bis 1853, die damit die Achse von Wagners künstlerischem Leben bilden.

In den Jahren um die Jahrhundertmitte wendet sich Wagners Werk von seinen früheren Beiträgen zur romantischen Operntradition – kulminierend im »Lohengrin« (UA 1850) – zur theoretischen Grundlegung und praktischen Ausführung seines monumentalen, ausgesprochen modernen Hauptwerkkomplexes. In den gedanklichen wie musikalischen Umkreis der Arbeit am »Ring« gehören auch »Tristan und Isolde« (UA 1865) und »Die Meistersinger von Nürnberg« (UA 1868). Einzig der »Parsifal« (UA 1882), nach der Fertigstellung des »Ring« begonnen, bewegt sich geistig wie kompositorisch in einer anderen Welt.

2. VON DER POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHEN REVOLUTION ZUR ÄSTHETISCH-KÜNSTLERISCHEN REFORM

Das prägende Ereignis in der persönlichen Achsenzeit von Wagners Biographie ist das europäische Revolutionsdoppeljahr 1848/49, in dem es – ausgehend von Paris – in zahlreichen europäischen Staaten zu populären Erhebungen gegen Regierungen und Fürsten kommt. Speziell in den deutschen Ländern vermischen sich die demokratischen Forderungen nach bürgerlicher Regierungsbeteiligung, das liberale Anliegen von Freizügigkeit im privaten und öffentlichen Leben und die nationalen Bestrebungen nach der staatlichen Einheit Deutschlands.

101

Nach dem Scheitern der durch das Parlament der Frankfurter Paulskirche beschlossenen deutschen Verfassungsinitiative kommt es im Mai 1849 in Dresden zum Aufstand gegen die sächsische Regierung. Der zunächst geflohene sächsische König kann die Rebellion mithilfe preußischer Truppen niederschlagen. Die gefangen genommenen Anführer des Aufstandes werden zum Tode verurteilt, dann aber zu langjähriger Festungsheft begnadigt. Der am Aufstand aktiv beteiligte und danach steckbrieflich gesuchte königlich-sächsische Kapellmeister Wagner kann ins Ausland entkommen und verbringt die nächsten zehn Jahre im Schweizer Exil.

Allerdings hält sich die im Umfeld von 1848/49 bei Wagner zu beobachtende politische Radikalisierung in Grenzen. So gilt Wagners Interesse der Vereinbarkeit populärer politischer Macht mit dem Fortbestehen der monarchischen Regierungsform (»Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?« 1848). Tiefgreifender und nachhaltiger ist die Auswirkung der revolutionären Erfahrungen und Erlebnisse auf Wagners künstlerisches Denken und Schaffen. In einer Reihe von Schriften im Umkreis des revolutionären Geschehens überträgt Wagner den Revolutionsgedanken von der unmittelbar politischen Ebene auf deren ästhetisch vermittelte Widerspiegelung in der gesellschaftlich wirksamen Kunst (»Die Kunst und die Revolution«, 1849; »Das Kunstwerk der Zukunft«, 1850; »Eine Mittheilung an meine Freunde«, 1851).

Wagners gezielte Überführung der konkreten politischen Revolution in die ästhetisch gestaltete gesamtgesellschaftliche Reform findet ihren programmatischen Ausdruck in seinem kunsttheoretischen Hauptwerk »Oper und Drama« (1852), das die Poetik und Politik des modernen Musikdramas aus dem polemischen Gegensatz zur romantischen Oper und dem modifizierenden Rückgriff

auf Formelemente und Funktionsweisen der griechischen Tragödie entwickelt. Speziell in Anlehnung an die kultisch-zivische Funktion des attischen Dramas bei Aischylos und Sophokles entwickelt Wagner die Idee periodischer künstlerisch-kultischer Versammlungsveranstaltungen (»Bühnenfestspiel«). Dabei ersetzt Wagner die Rolle des antiken Chors als ständiger Kommentator des Bühnengeschehens durch das zu besonderer Sprachfähigkeit fortentwickelte moderne Orchester und dessen durchlaufende Begleitung der dramatischen Handlung (»unendliche Melodie«) im Rahmen einer gezielten Zusammenführung der darstellenden Künste (»Gesamtkunstwerk«).

3. VON FEUERBACH UND SCHOPENHAUER ZU HEGEL

Vor dem Hintergrund der produktiven Auseinandersetzung mit der attischen Tragödie und der Konzeption der künftigen, nachromantischen Opernform (»Musikdrama«) in »Oper und Drama« liest sich der ganze zwei Jahrzehnte später von Friedrich Nietzsche (1844-1900) veröffentlichte Erstling »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872) wie eine fachlich verengte Rekapitulation von Wagners maßgeblicher Schrift durch seinen zeitweiligen jüngeren Mitstreiter. Auch zu den beiden anderen, älteren Philosophen, die immer wieder mit Wagner in Verbindung gebracht werden – Ludwig Feuerbach (1804-1872) und Arthur Schopenhauer (1788-1860) – hält Wagner bei aller Wertschätzung durchaus Distanz. Das in den revolutionär-reformerischen Kunstschriften, allen voran »Oper und Drama«, grundgelegte Denken Wagners und sein daraufhin ausgeführtes dichterisch-kompositorisches Hauptwerk, »Der Ring des Nibelungen«, erweisen sich im Vergleich als durchaus selbständige gedankliche und künstlerische Leistungen.

Speziell von Feuerbach, mit dessen Schriften er schon länger vertraut ist, übernimmt Wagner das Augenmerk auf der Körperlichkeit menschlicher Existenz (»Leib«) und die Ausrichtung auf innige menschliche Gemeinschaftlichkeit (»Liebe«). Feuerbachs »Grundsätze der Philosophie der Zukunft« (1843) dürften auch die Umorientierung in Wagners Kunstdenken und -schaffen weg von klassisch-antiken Mythenstoffen und romantischen Opernformen auf ein allererst zu schaffendes, radikal neues Musiktheater mit inspiriert haben (»Zukunftsmausik«). Ihre Grenze findet Wagners Feuerbach-Nachfolge an dessen utopischem Fortschrittsoptimismus, den Wagners Kunst mit ihrem durchgängigen Fokus auf heroischen Ausnahmexistenzen und deren gesellschaftlichem Scheitern entschieden nicht teilt.

Speziell durch Schopenhauer, dessen Werk (»Die Welt als Wille und Vorstellung«, 1818; 2., erw. Aufl. 1844) er erst 1854 kennenlernt, fühlt sich Wagner bestätigt in der nach dem Scheitern der revolutionären Erhebungen von 1848/49 bei ihm wie zahlreichen Generationsgenossen zu beobachtenden resignativen Einstellung zu den fortbestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Doch anders als bei Schopenhauer, der die Resignation metaphysisch fundiert (»Leben ist Leiden«), ist die Resignation der 1848er Generation politisch begründet und bei Wagner überdies kultur- und kunstkritisch dimensioniert.

Als heimliche philosophische Autorität neben oder vielmehr hinter den wichtigen, aber begrenzten Einflüssen von Feuerbach und Schopenhauer auf Wagners Kunst-Denken erweist sich Feuerbachs Mentor und Schopenhauers Antipode – G. W. F. Hegel (1770-1831). Hegels postum publizierte Berliner Vorlesungszyklen zur Philosophie der Kunst, der Religion, der Weltgeschichte und der Philosophiegeschichte erfreuen sich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts breiter Popularität. Wagner bezieht sich explizit auf Hegels »Vorlesungen über die Weltgeschichte«

(3 Aufl.: 1837, 1840, 1848). Zwar teilt Wagner nicht das Vertrauen Hegels in die Rationalität des Geschichtsverlaufs (»Vernunft in der Geschichte«). Doch im Hinblick auf den »Ring des Nibelungen« mit seinen Heldinnen und Helden, die undurchschauten Intrigen und geheimen Machtspielen zum Opfer fallen, dürfte Hegels Vorstellung vom singulären Menschen, der die globale Geschichte voranbringt, um selbst darüber unterzugehen (»welthistorisches Individuum«), ebenso eine Rolle gespielt haben wie die von Hegel vorgeführte Vergänglichkeit und Vergeblichkeit globaler politischer Vorherrschaft, die dieser an der Abfolge der einander ablösenden welthistorischen Staatsgebilde (»Reiche«) illustriert. Die für den »Ring« charakteristische Fusion von Weltgeschichte und Weltenmythos zeigt sich auch im Untertitel von Wagners Prosaentwurf zu einer Vorversion des Nibelungenstoffs: »Weltgeschichte aus der Sage« (»Die Wibelungen«, 1848).

4. VON SIEGFRIEDS TOD ZU WOTANS ENDE

Bei Hegel geht die Deutung der Weltgeschichte als Aufstiegs- und Untergangsgeschichte von sukzedierenden Weltreichen noch einher mit ihrer Deutung als progressiver Entwicklungsgeschichte von rechtlich-politischer Selbstbestimmung (»Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit«). In Wagners resignativ eingefärbter Anverwandlung Hegels tritt an die Stelle des vernunftgeschichtlichen Freiheitsversprechens eine mythisch drapierte Parabel vom Scheitern des globalhistorischen Freiheitsprojekts. Die alte Weltherrschaft (Wotan) erlebt ihren Bankrott, ohne dass der neue, freie Mensch (zuerst Siegmund, dann Siegfried) zu Macht und Einfluss gelangen würde, um stattdessen als tumber Täter den sich durchkreuzenden göttlichen und menschlichen Machtmachenschaften zum Opfer zu fallen.

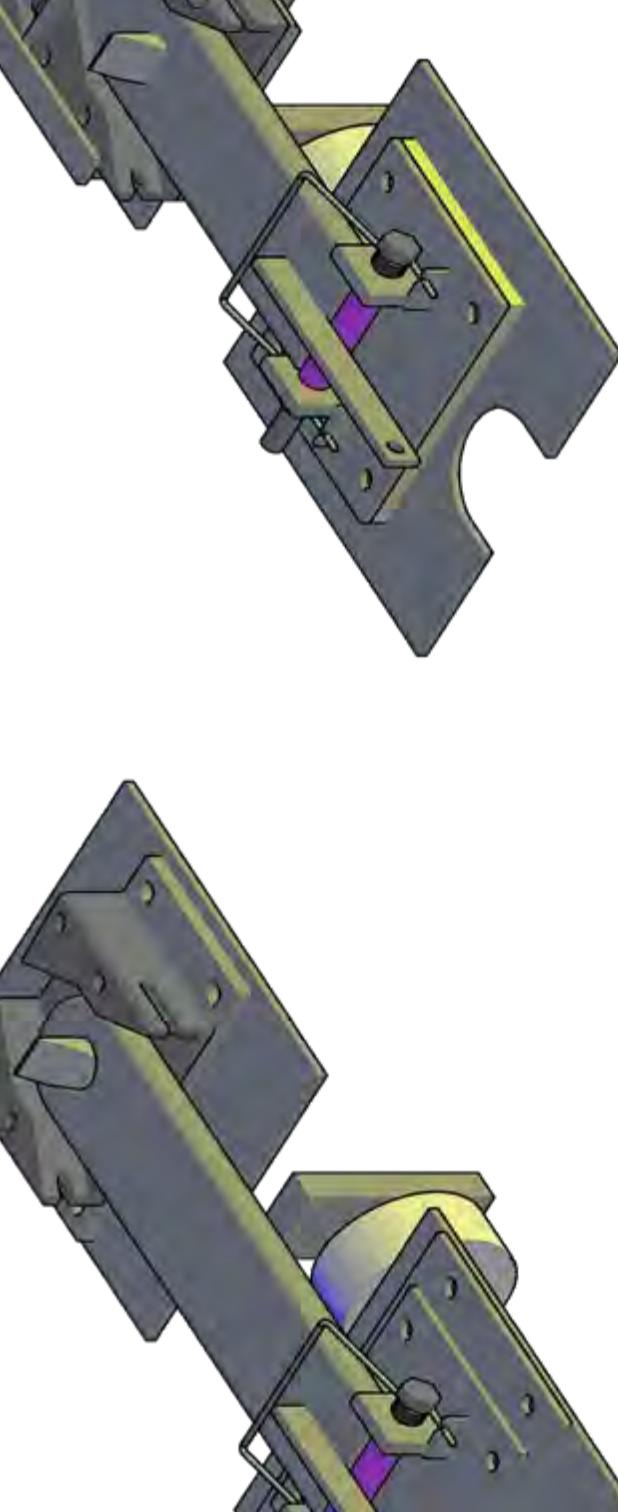
Ein an Hegel erinnernder Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit lässt sich allenfalls auf Seiten Brünnhildes, der rebellischen Walküre, feststellen (»alles ward mir nun frei!«), die sich von unbekümmter Göttlichkeit zu empathischer Menschlichkeit entwickelt. Doch auch Brünnhilde unterliegt am Ende der unausweichlichen Korruption aller zwischenmenschlichen Verhältnisse durch Macht, Gier und Lüge. Insgesamt betrachtet gemahnt der dramatische Verlauf und speziell das katastrophale Ende des »Ring« an Hegels Einschätzung in den weltgeschichtlichen Vorlesungen, dass die summarische Wertung und abschließende Bewertung historischer Entwicklungen sich nicht erst außerhalb der Geschichte, nach deren Abschluss, in einem endzeitlichen Beurteilungsprozess vollzieht (»Weltgericht«), sondern bereits im integralen Lauf der Geschichte (»Weltgeschichte«) stattfindet – als deren zeitliche Gerechtigkeit in der Abfolge von Verbrechen und Sühne.

Mit der weltgeschichtlich-weltgerichtlichen Deutung des »Ring«-Geschehens stimmt zusammen, dass Wagner zeitweilig daran dachte, die »Götterdämmerung« alternativ »Göttergericht« zu betiteln. Das weltgeschichtliche Gericht über die Götter kulminiert im Schluss der »Götterdämmerung«, wenn Brünnhilde den Feuergott Loge beauftragt, den Göttersitz in Flammen aufgehen zu lassen (»So – werf' ich den Brand in Walhalls prangende Burg!«). Den Göttervater Wotan entlässt Brünnhilde dabei in einen quasi-mortalen Zustand der Immobilität (»Ruhe! Ruhe, du Gott!«). Allerdings trifft das Ende die in Walhall versammelten Götter und Helden nicht unangekündigt und unvorbereitet. Wotan hat nach dem fortwährenden Scheitern seiner Versuche, den die Weltherrschaft verbürgenden Ring des Nibelungen Alberich zurückzugewinnen, resigniert und sich in der zweiten Hälfte des »Ring« aus dem Weltgeschehen zunehmend zurückgezogen.

Auch für den kataklysmischen Schluss des »Ring« unter dem Ansturm der Elementargewalten von Wasser und Feuer hält Hegels tragische Weltgeschichtsphilosophie, ungeachtet ihres für Wagner obsoleten Vernunftoptimismus, gedankliches Material bereit. Für Hegel mündet die Abfolge der globalen Ordnungsmächte in die nachantike und außerasiatische, wesentlich westliche Welt (»germanische Welt«), über die der immer nur retrospektiv-abenddämmerliche Blick der Philosophie (»Eule der Minerva«) nicht hinaus zu reichen vermag. Auch Wagner versagt sich in der »Götterdämmerung« den Blick in die Zukunft, den Hegels entfernte Schüler Feuerbach und Marx tun zu können glauben. Während es aber Hegel mit akrobatischer gedanklicher Anstrengung noch zur Zufriedenheit mit der eigenen Zeit bringt (»Versöhnung«), entlässt Wagner das Publikum seiner »Ring«-Tragödie in Schrecken und Jammer (»Furcht und Mitleid«) angesichts eines Endes, auf das keine absehbare Zukunft folgt und in dem die Zukunft selbst geendigt haben könnte.

Günter Zöller

ist emeritierter Professor für Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Darüber hinaus hatte er zahlreiche Gastprofessuren in Europa, Amerika und Asien inne. Zu seinen jüngeren Buchpublikationen zählen »Philosophie des 19. Jahrhunderts. Von Kant bis Nietzsche« (2018) und »Hegels Philosophie. Eine Einführung« (2020).



DIE FÜR DIE GÖTTERVORSTELLUNGEN BEZIEHUNGSWEISE

GÖTTERBEGRIFFE MASSGEBLICHEN VOLLKOMMENHEITSPOS-

TULATE KÖNNEN SEHR VERSCHIEDEN HOCH ANGESETZT SEIN.

OFT SIND DIE WEITVERBREITETEN ANTHROPOMORPHEN GÖTTER-

GESTALTEN NUR WENIG ÜBER DAS MENSCHLICHE NIVEAU HINAUS-

GEHOBEN. ENTSPRECHENDES GILT AUCH FÜR DAS, WAS SOLCHE

GOTTHEITEN TUN: SIE LEITEN UND REGIEREN WIE MENSCHLICHE

MACHTHABER – SIPPENÄLTESTE, GUTSHERREN, KRIEGSHÄUPT-

LINGE, KÖNIGE – DIE WELT ODER AUSSCHNITTE AUS IHR. SIE VER-

FERTIGEN UND GESTALTEN DIE DINGE UND WESEN

WIE MENSCHLICHE KÜNSTLER UND HANDWERKER DIE IN-

TELLEKTUELLEN LEISTUNGEN DER GÖTTER, IHR WISSEN

UND DENKEN, FÜGEN SICH IN DEN RAHMEN DIESER ALLGE-

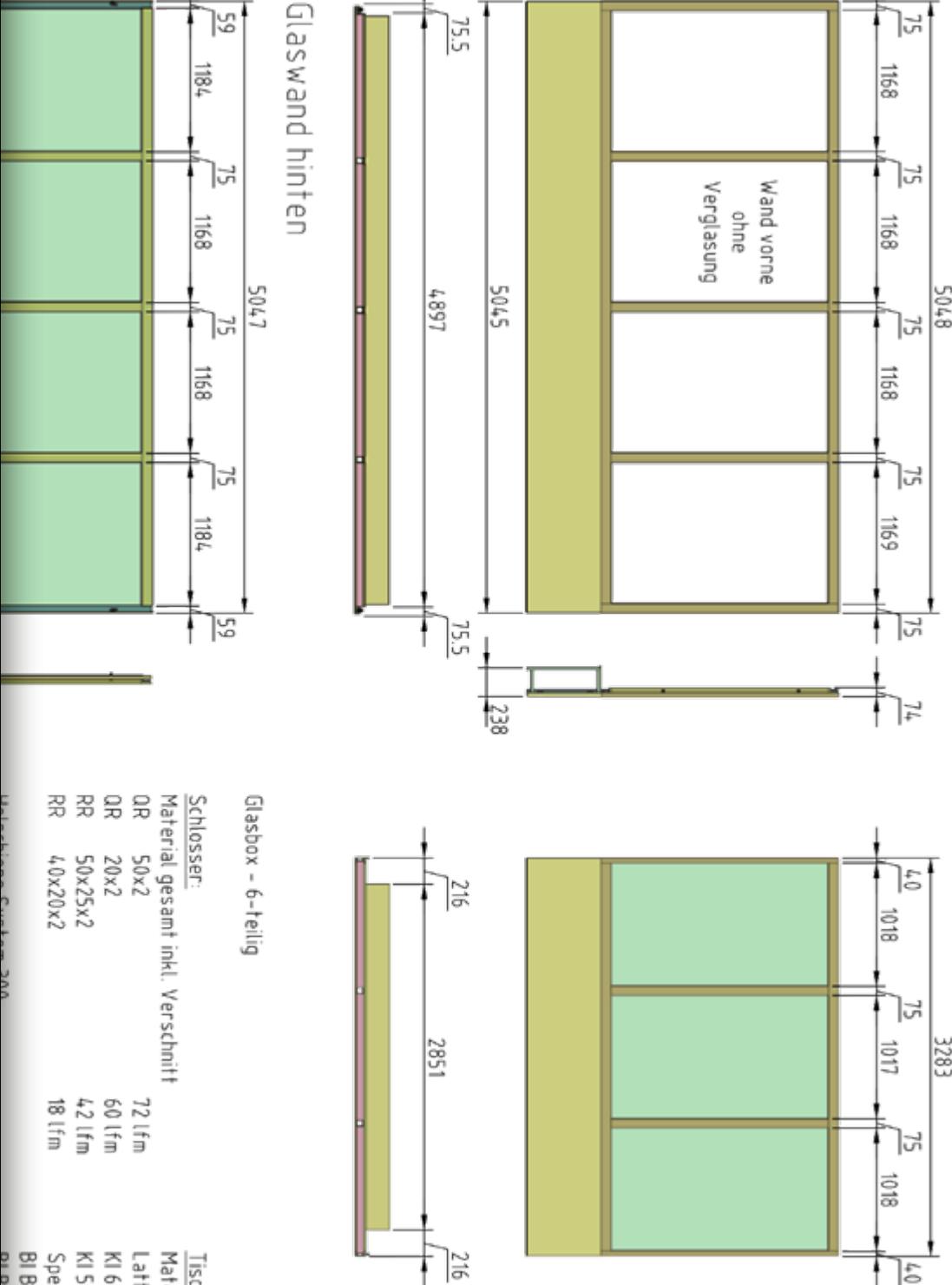
MEINEN VORSTELLUNGEN UND WERDEN MEIST NOCH NICHT ZUM

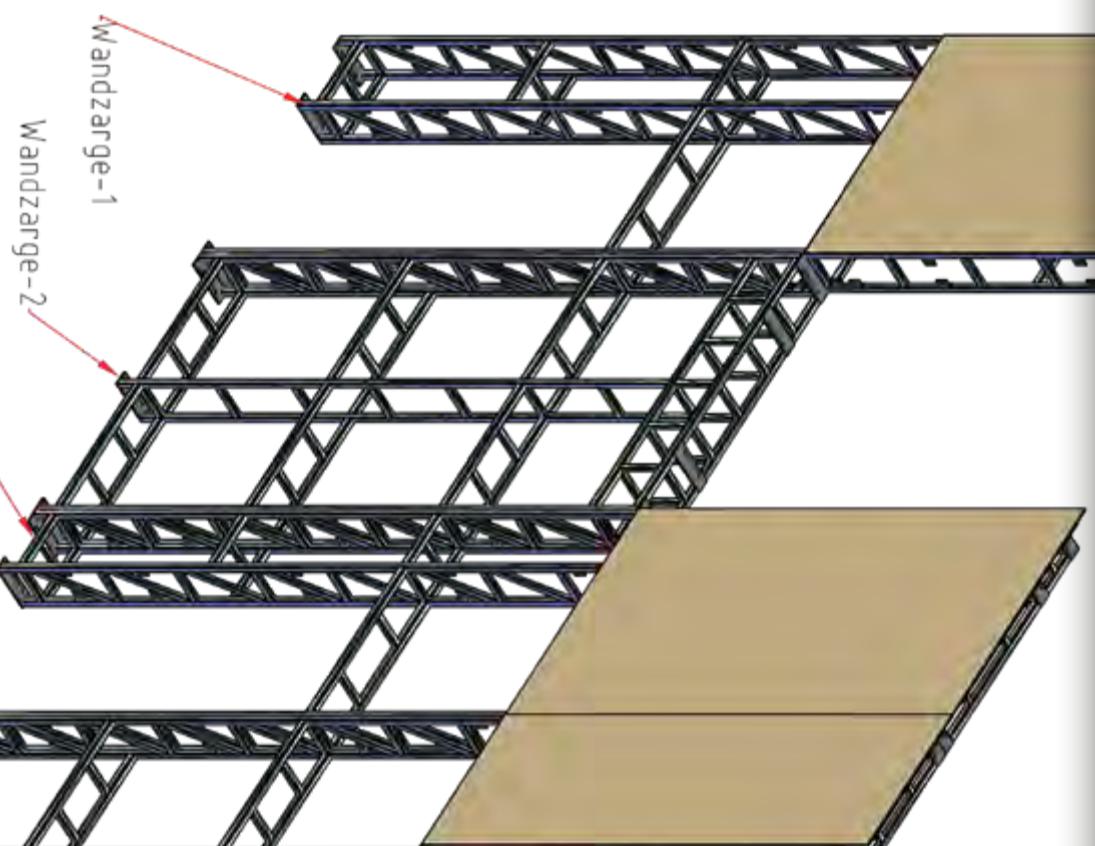
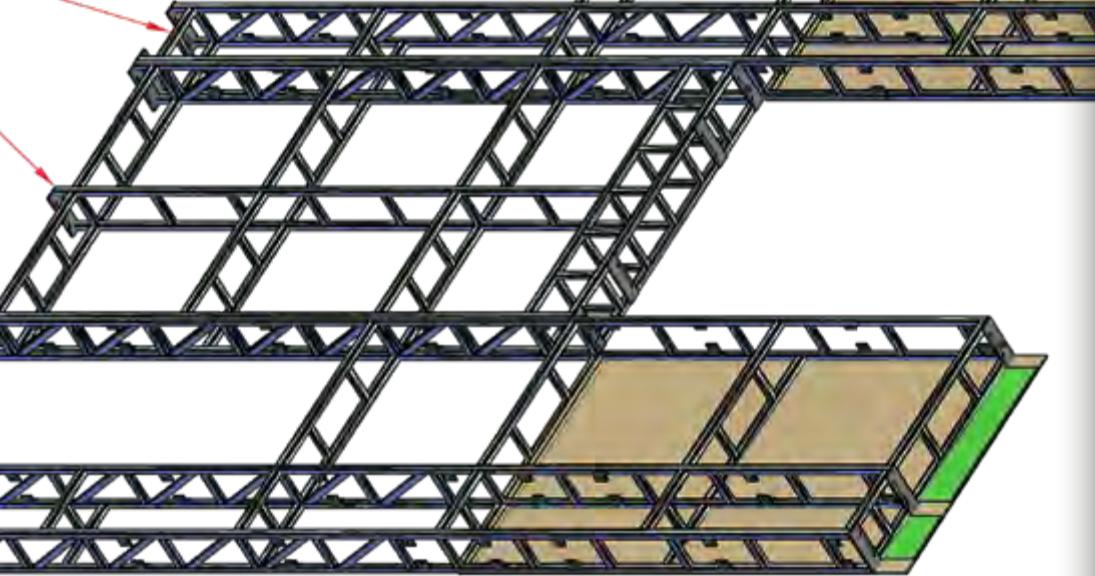
GEGENSTAND BESONDERER BETRACHTUNG GEMACHT. WIE DIE

ÜBRIGEN GÖTTLICHEN FÄHIGKEITEN UND EIGENSCHAFTEN.

SO SIND AUCH SIE DEN ENTSPRECHENDEN MENSCHLICHEN

GEGEBENHEITEN ZWAR ÜBERLEGEN, DOCH IM WESENTLICHEN





GLEICHARTIG IM BEREICH DER SOZIOMORPHEN UND TECH-

NOMORPHEN LEITVORSTELLUNGEN IST ALSO DAS DENKEN

DER GÖTTAER VOR ALLEM PRAKTISCHE INTELLIGENZ, EIN

PLANEN, DAS VORAUSSCHAUEND DISPONIERT UND ENTWIRFT.

SO IST DENN AUCH DIE GÖTTLICHE »VORSEHUNG« KEIN BLOSSES

VORHERWISSEN, SONDERN ZUGLEICH EINE TÄTIGKEIT, EIN

VORHERBESTIMMEN UND »VORSORGE TREFFEN«.

VON TIEREN ZU MENSCHEN

TEXT VON Yuval Noah Harari

114

Vor 70 000 Jahren war der Homo sapiens ein unbedeutendes Tier, das in einer abgelegenen Ecke Afrikas seinem Leben nachging. In den folgenden Jahrtausenden stieg er zum Herrscher des gesamten Planeten auf und wurde zum Schrecken des Ökosystems. Heute steht es kurz davor, zum Gott zu werden und nicht nur die ewige Jugend zu gewinnen, sondern auch göttliche Macht über Leben und Tod.

Leider hat die Herrschaft des Sapiens bislang wenig hinterlassen, auf das wir uneingeschränkt stolz sein können. Wir haben uns die Umwelt untertan gemacht, unsere Nahrungsproduktion gesteigert, Städte gebaut, Weltreiche gegründet und Handelsnetze errichtet. Aber haben wir das Leid in der Welt gelindert? Wieder und wieder bedeuten die massiven Machtzuwächse der Menschheit keine Verbesserung für die einzelnen Menschen und immenses Leid für andere Lebewesen.

Trotz unserer erstaunlichen Leistungen haben wir nach wie vor keine Ahnung, wohin wir eigentlich wollen, und sind so unzufrieden wie eh und je. Von Kanus sind wir erst auf Galeeren, dann auf Dampfschiffe und schließlich auf Raumschiffe umgestiegen, doch wir wissen immer noch nicht, wohin die Reise gehen soll. Wir haben größere Macht als je zuvor, aber wir haben noch immer keine Ahnung, was wir damit anfangen wollen. Schlimmer noch, die Menschheit scheint verantwortungsloser denn je. Wir sind

Selfmade-Götter, die nur noch den Gesetzen der Physik gehorchen und niemandem Rechenschaft schuldig sind. Und so richten wir unter unseren Mitlebewesen und der Umwelt Chaos und Vernichtung an, interessieren und nur für unsere eigenen Annehmlichkeiten und unsere Unterhaltung und finden doch nie Zufriedenheit.

Gibt es etwas Gefährlicheres als unzufriedene und verantwortungslose Götter?

115

NIEMALS NOCH GAB ES EINEN ÜBERMENSCHEN. NACKT SAH ICH

BEIDE, DEN GRÖSSTEN UND DEN KLEINSTEN MENSCHEN: ALL

ZUÄHNLICH SIND SIE NOCH EINANDER, WAHRLICH, AUCH DEN

GRÖSSTEN FAND ICH – ALLZUMENSCHLICH!

SIEGFRIEDS BRÜDER: HELDENTUM UND MONSTROSITÄT IN DER ALTNORDISCHEN LITERATUR

118

TEXT VON **Rebecca Merkelbach**

Es ist weithin bekannt, dass Richard Wagner die Inspiration für sein Werk vor allem in den Mythen und Heldensagen Skandinaviens suchte: »Ich muss nach ihren altnordischen Edda-Dichtungen greifen, die sind viel tiefesinniger als unser mittelalterlichen,« soll er einmal gesagt haben. Obwohl das mittelhochdeutsche Nibelungenlied also Namen und Teil des Stoffs liefert, so ist es doch vor allem die altnordische, genauer gesagt altisländische Literatur, auf deren Basis Wagners »Ring« entstand. Wo das Nibelungenlied höfisch und christlich geprägt ist, präsentieren die altisländischen Quellen, in Prosa wie in Dichtung, ein anderes, vielleicht scheinbar archaischeres Bild, welches Wagner in besonderem Maße anzog. Dabei geht es neben den Geschichten der Götter vor allem um die Konstruktion der Helden, der Protagonisten, seines Stoffes, die sich nur vor dem Hintergrund ihrer Herkunft verstehen lassen.

Wagners Quellen waren dabei zum einen die so genannte Liederedda, eine Sammlung von Götter- und Heldenliedern, die in Island im 13. Jahrhundert aufgeschrieben wurden, aber wohl (zumindest teilweise) auf älteren, mündlich tradierten Versionen basieren. Zum anderen griff er auf die Völsunga saga zurück, die Geschichte der Nachfahren Völsungs, die zu den Vorzeitsagas gezählt wird und in ihrer überlieferten Form wohl ebenfalls im 13. Jahrhundert entstand. Beide Texte sind Teil einer größeren Tradition, der germanischen Heldenepos, die auch in altenglischen sowie alt- und mittelhochdeutschen Texten ihren Ausdruck findet und insgesamt wohl eine mythisierte Version völkerwanderungszeitlicher Ereignisse erzählt. Doch diese beiden isländischen Texte stehen nicht für sich allein; vielmehr sind sie Teil eines der größten Korpora volkssprachlicher Literatur im europäischen Mittelalter. Wendet man sich also der Darstellung von Göttern, Helden und Monstern zu, so muss man diese weitere literarische Tradition mit einbeziehen.

Dennoch sollen die Geschichten um Siegfried, der auf altnordisch Sigurðr heißt, den Ausgangspunkt dieser Kontextualisierung bilden. Die Geschichte der Völsungen, aus deren Geschlecht Sigurðr stammt, ist schnell umrissen. König Völsung, ein Nachfahr des Gottes Odin, hat elf Kinder, darunter die Zwillinge Sigmundr und Signý. Bei der Feier zu Signýs Vermählung mit König Siggeir erscheint Odin und rammt ein Schwert in den zentralen Baum von Völsungs Halle, das nur Sigmundr herausziehen kann. Er will es Siggeir nicht verkaufen, worüber schlussendlich Krieg zwischen den beiden Familien ausbricht. Völsung stirbt, seine Söhne werden gefangen genommen und Nacht für Nacht von einer Wölfin gerissen, bis nur Sigmundr übrig ist. Mit einer List befreit Signý ihren Zwillingsschwestern, versteckt ihn im Wald und schickt ihm in der folgenden Zeit die beiden Söhne, die sie mit Siggeir

119

hat. Sigmundr soll erproben, ob sie sich zur Rache für das Schicksal der Völsungen eignen. Doch die beiden sind zu schwach, und so nimmt Signý die Gestalt einer Seherin an, um mit ihrem Bruder den vollendeten Völsungen zu zeugen, der die Rache übernehmen soll. Sinfjötli, das Ergebnis dieser Verbindung, übersteht alle Prüfungen seines Vaters und die beiden töten Siggeir, indem sie ihn in seiner Halle verbrennen. Signý beschließt, wegen ihrer extremen Transgressionen mit ihm zu sterben. Nach einiger Zeit heiratet Sigmundr eine Frau namens Borghild. Sinfjötli tötet ihren Bruder im Streit um eine Frau, woraufhin ihn Borghild vergiftet – Sinfjötli stirbt. Sigmundr vertreibt Borghild und heiratet trotz seines inzwischen hohen Alters ein weiteres Mal: Hjördís, die Sigurðrs Mutter sein wird. In der Schlacht gegen einen von Hjördís' anderen Werbern fällt Sigmundr schlussendlich, nachdem Odin sein Schwert zerbrochen hat. Vor seinem Tod weissagt er seiner Frau, dass ihr gemeinsamer Sohn der berühmteste seines Geschlechts sein werde. Hjördís bewahrt die Bruchstücke von Sigmundrs Schwert auf – aus ihm wird später Sigurðrs Waffe Gramr geschmiedet.

Nun beginnt der vielleicht bekanntere Teil der Geschichte. Sigurðr wächst beim dänischen König Hjalprekr auf, sein Ziehvater ist Reginn, Sohn des Hreiðmar. Dieser stachelt ihn zunächst dazu an, sich ein Pferd zu verschaffen. Sigurðr trifft auf Odin, der ihm Grani zeigt, einen Nachfahren seines eigenen (achtbeinigen) Pferdes Sleipnir. Danach erzählt Reginn Sigurðr die Geschichte seiner Familie, die wir auch aus der Liederedda kennen: Reginn hatte zwei Brüder, Fáfnir und Ótr, der den Tag meist in Ottergestalt verbrachte. Loki tötete ihn und zog ihm das Fell ab, doch als Hreiðmar davon erfuhr, wollte er Kompensation. Loki erpresste einen Schatz vom Zwerg Andvari, der diesen aber verfluchte. Mit dem Gold bedeckten sie Ótrs Pelz. Doch Fáfnir wurde gierig, erschlug

Hreiðmar und ließ sich auf dem Gold nieder, wodurch er sich in einen Drachen verwandelte. Reginn möchte, dass Sigurðr Fáfnir tötet und den Schatz erlangt – und so geschieht es. Sigurðr ersticht Fáfnir mit dem von Reginn neu geschmiedeten Schwert Gramr, doch Fáfnir gibt ihm sterbend den Rat, das verfluchte Gold liegen zu lassen. Sigurðr kehrt allerdings mit dem Schatz zu Reginn zurück. Dieser will Fáfnirs Herz verspeisen. Bei der Zubereitung verbrennt sich Sigurðr den Finger und steckt ihn in den Mund, doch der Kontakt mit dem Drachenblut lässt ihn die Sprache der Vögel verstehen, die sich darüber unterhalten, dass Reginn Sigurðrs Tod plant. Sigurðr kommt dem zuvor, tötet Reginn und reitet mit dem Schatz davon. Auf seiner Reise findet er Brynhildr, die von Odin in einen magischen Schlaf versetzt worden war, und erweckt sie. Sie lehrt ihn Runenkunde und andere Weisheit, und die beiden versprechen sich einander.

Doch dazu soll es nicht kommen. Obwohl Brynhildr wenig später Guðrún Gjúkadóttir vor ihrem Schicksal warnt, trinkt Sigurðr bei den Gjúkungen (den Gibichungen, wie sie bei Wagner heißen) einen Zaubertrank, der ihn Brynhildr vergessen lässt. Er heiratet Guðrún und wirbt Brynhildr für seinen Schwager und Schwurbruder Gunnar, indem er verkleidet durch den Feuerwall reitet. Bei der späteren Hochzeit zwischen Gunnar und Brynhildr erinnert sich Sigurðr an alles, doch die Geschichte wird erst bei einem Streit zwischen den beiden Frauen aufgeklärt. In ihrem Zorn stachelt Brynhildr Gunnar und seine Brüder zum Mord an Sigurðr an – der Band der Schwurbrüder zerbricht. Guðrún erwacht im Blut ihres toten Mannes, doch ihr Leid ist nichts verglichen zu dem Brynhilds, die sich auf Sigurðrs Scheiterhaufen stürzt und stirbt. Damit nicht genug: Guðrún wird mit Atli, Brynhildrs Bruder, verheiratet, obwohl sie ahnt, dass dies weiteres Unglück mit sich bringen wird. Atli will den Drachenhort

an sich bringen, lockt unter einer List Guðrúns Brüder zu sich und tötet sie und ihre Nachkommen. Guðrún kämpft nicht nur mit ihren Brüdern, sondern nimmt schlussendlich grausame Rache, indem sie Atli die gemeinsamen Kinder zum Abendessen auftischt. Atli stirbt in den Flammen seiner Halle. Guðrún jedoch ist die Flucht in den Tod nicht vergönnt: Sie geht ins Meer aber wird im Land eines weiteren Herrschers angeschwemmt, der sie zur Frau nimmt und zwei Söhne mit ihr zeugt. Doch als Nachricht kommt, dass Guðrúns Tochter mit Sigurðr, Svanhildr, wegen böser Gerüchte brutal getötet wurde, schickt sie diese Söhne zur Rache aus. Sie sterben beide. Damit endet die Saga.

Es ist wichtig, die gesamte Geschichte der Völsungen zu berücksichtigen – inklusive der vielleicht unbekannteren Vorgeschichte von Sigmundr und Sinfjötli – da wir nur so das vielschichtige und komplexe Heldenbild dieser Literatur erfassen können. Denn aus der kurzen Zusammenfassung des Stoffes lässt sich bereits erkennen, dass Heldenamt – für Männer, aber auch für Frauen – alles andere als unkompliziert ist. Sigurðr ist dabei vielleicht der einfachste oder gar eindimensionalste der Völsungen. Anders als Wagners Siegfried ist nicht er das Ergebnis der inzestuösen Beziehung zwischen Sigmundr und dessen Schwester, sondern sein Halbbruder Sinfjötli, den er nie kennenlernt. Somit ist Sigurðr unvorbelastet und erscheint von Anfang an als strahlend und vielversprechend. Ein ganzes Kapitel ist seinem Aussehen und Charakter gewidmet, und hier werden vor allem seine Größe, Körperfunktion und Intelligenz betont. Doch all diese positiven Eigenschaften können sein Schicksal nicht abwenden – der Tragik des Heldenlebens kann niemand entkommen.

Das trifft auch auf alle anderen Charaktere der Heldenepisode zu. Sigmundrs Tod im Kampf, nachdem Odin ihm die Unterstützung aufgekündigt hat, ist dabei nur die Spitze des Eisbergs. Darunter schlummern Abgründe in-

dividueller und sozialer Grausamkeit, im Leben wie im Sterben. Dabei wird alles dem Ziel unterstellt, die eigene Ehre und die der Familie zu erhalten. Das zeigt sich vor allem am Ende der Saga, als Gunnar und Högni zu Atli reisen, obwohl alle Frauen, ihre Schwester Guðrún ebenso wie die Ehefrauen Kostbera und Glaumvör, Warnungen aussprechen, Zeichen senden und versuchen, sie von der Fahrt abzuhalten. Doch sobald Gunnar, über den die Saga an dieser Stelle explizit sagt, dass er seinem Schicksal nicht entgehen konnte, das Versprechen gegeben hat, ist er verpflichtet, Atli zu besuchen. Alles andere würde als Feigheit ausgelegt werden, seiner Ehre schaden, und so ihn und sein Königreich angreifbar machen. Aber Gunnar ist ein erwachsener Mann, der selbst entscheiden kann, auch wenn durch die Konsequenzen seiner Entscheidungen seine gesamte Familie untergeht. Noch deutlicher werden die unerbittlichen Anforderungen des heroischen Lebens dann, wenn Kinder im Spiel sind. Für Signý und Guðrún sind ihre Kinder vor allem Mittel zum Zweck, die Ehre der Familie aufrecht zu erhalten. Deshalb opfert Guðrún auch ihre letzten Söhne, um den Tod der Tochter zu rächen – es ist besser, die ganze Familie untergehen zu sehen, als ihre Ehre nicht zu verteidigen. Diese Bereitschaft, jegliche Grenze für die Verteidigung der Familie und ihres Ansehens zu überschreiten, ist nirgendwo offensichtlicher als in Sinfjötlis Existenz. Signý bricht das Inzesttabu, tauscht das Aussehen mit einer Zauberkundigen und schlüpft mit dem eigenen Bruder, nur um den perfekten Vöslung für die Rache an Siggeir zu produzieren.

Diese Episode, zusammen mit Sinfjötlis Jugend und der späteren Geschichte Fáfnirs, lenkt unsere Aufmerksamkeit auch auf einen weiteren Aspekt heroischen Lebens und Erlebens: Gestaltwandelung. Signýs Tausch mit der Zauberkundigen, genauso wie der Sigurðrs mit Gunnar, um Brynhildr zu täuschen, sind unproblematisch.

tisch im Kontext der mythisch-legendären Welt der Helden-
sage. Auch Fáfnirs Verwandlung in einen Drachen ist
nicht ungewöhnlich, analoge Darstellungen finden sich
in Erzählungen unterschiedlicher Gattungen und somit
in verschiedenen sozialen und narrativen Kontexten. Was
Fáfnir und seine Drachenbrüder in Jómsvíkinga saga oder
Gull-Pórís saga vereint, ist immer die Gier nach Gold, die
ursächlich für die Transformation ist. Ganz anders verhält
es sich mit Sigmundrs und Sinfjötlis Wolfsverwandlung.
Während Sinfjötlis Initiativzeit im Wald finden sie úlf-
fahamir, Wolfshäute, die sie anziehen und sich so in Wölfe
verwandeln. Doch nicht nur ihre Gestalt ändert sich – die
Wolfshäute verändern auch ihr Wesen und ihr Verhalten.
Denn im Streit um Dominanz tötet Sigmundr beinahe sei-
nen Sohn, und verflucht daraufhin die Einschränkungen,
die das Wolfsdasein mit sich bringt. In diesem animali-
schen Kontrollverlust kommt Sigmundr einer anderen Art
altnordischer Sagagestalten nahe: den Berserkern. Wegen
der unklaren Etymologie des Wortes einerseits (kommt es
von berr, nackt, und bezeichnet unbekleidete Krieger, oder
von einem nicht belegten Nomen *beri, Bär, und stellt so
eine Assoziation mit dem Animalischen her?), und des tie-
risch-heulenden Verhaltens dieser Männer andererseits,
wurden sie in der Forschung häufig mit Überresten eines
Gestaltwandelglaubens in Verbindung gebracht. Wäh-
rend Berserker aber eher eine psychische Transformation
durchleben, wenn sie sich in ihre Kampfeswut steigern, die
sie in die Nähe des Animalischen rückt, werden Sigmundr
und Sinfjölli tatsächlich, physisch, zu Raubtieren. Wie
sich zeigen wird, ist diese Grenzüberschreitung vielleicht
symbolisch, nicht nur für die Zeit, die die beiden während
Sinfjötlis Jugend im Wald verbringen, sondern für das hel-
dische Dasein generell.

Diese kurze Diskussion zeigt, dass die Helden
und Heldinnen der Völsungen-Geschichte ambige Figuren

sind, die sich vor allem durch die Extreme ihrer Handlun-
gen auszeichnen. Inzest und Kindesmord sind vielleicht die
Aspekte, die für uns moderne Rezipierende am schwierigs-
ten nachzuvollziehen sind, die vielleicht gar am monströ-
sesten scheinen, und es ist signifikant, dass sie von Frauen
instigiert werden. Doch auch die männlichen Protagonisten
folgen skrupellos dem Diktat der Ehre, ohne es je zu hinter-
fragen. Was ist also Helden-tum in diesem Kontext?

Um das zu verstehen, muss man sich vom moder-
nen Heldenbegriff trennen. In unserer Gesellschaft ist ein
Held, wer Gutes tut. Florian Deichl schreibt in seiner Mo-
nographie »Die Welt der Völsungen«, über den modernen
Helden: »Ein Held ist der, der in einem gewissen Rahmen
Außergewöhnliches schafft, der aber auch ein Auge für das
Schutz- und Hilfsbedürftige – eine soziale Ader – hat.« Zu-
dem hält Deichl fest, dass Helden-tum temporär und hand-
lungsgebunden ist, und somit kein inhärenter Aspekt eines
Menschen. Doch in der Gesellschaft des Zeitalters, das in
der Völsunga saga dargestellt wird – eines Zeitalters, das
im Englischen als »the Heroic Age« bekannt ist und somit
von ihren heroisch lebenden Figuren geprägt ist – gilt ein
anderes Verständnis von Held und Helden-tum. Helden sind
auch in diesem Kontext außergewöhnlich stark und tapfer,
doch ihre Moralität ist weitaus ambivalenter, als wir es viel-
leicht gewohnt sind. Dessen waren sich auch mittelalter-
liche Isländer überaus bewusst, die als Christen des Hoch-
und Spätmittelalters über eine heidnische Kultur, mitunter
die ihrer Vorfahren, schrieben. Deshalb ist es vielleicht
nicht überraschend, dass der Völsungen-Stoff auch in an-
deren Geschichten, außerhalb der Liederedda oder der
Völsunga saga, verarbeitet wurde. Hier sind vor allem die
Laxdæla saga und die Gísla saga Súrssonar zu nennen, zwei
Texte, die den sogenannten Isländersagas zugeordnet wer-
den – einer Gattung literarischer Texte, die die Besiedlung
Islands, die Etablierung seiner gesellschaftlichen Struk-

turen und seine Christianisierung erzählen. Laxdæla saga greift hierbei vor allem das Liebesdreieck zwischen Brynhildr, Gunnarr und Sigurðr auf und transportiert es ins Island der Jahrtausendwende. Guðrún, die schönste Frau Islands, verliebt sich in Kjartan, den vielversprechendsten Mann. Als er eine Zeit nach Norwegen gehen will, um dem König zu dienen, möchte sie ihn begleiten – doch er lehnt ab. Bolli, Kjartans Ziehbruder und Cousin, kehrt früher aus Norwegen zurück und erzählt, Kjartan hätte sich dort mit einer Prinzessin eingelassen. Guðrún heiratet Bolli. Als Kjartan zurückkehrt und selbst eine andere Frau heiratet, eskalieren die Spannungen, bis Bolli Kjartan tötet und selbst von Kjartans Brüdern aus Rache getötet wird. In dieser Geschichte ist Kjartan, ähnlich wie Sigurðr, ein strahlender Held, dem nur vorgeworfen werden kann, dass er seine Verlobte nicht ernst genug nimmt. Statt Guðrún die Kontrolle über ihr Leben zuzusprechen und sie mit nach Norwegen zu nehmen, weist er ihr eine typisch weiblich-submissive Rolle zu – sie soll auf ihren alten Vater und ihre jungen Brüder aufpassen. In dieser Geschichte, die in einer als historisch präsentierten Zeit an einem realen Ort spielt, gibt es keinen Zaubertrank, der Kjartans Handeln entschuldigt. Am Ende bleibt Guðrún, wie ihre Namensvetterin aus der Heldenage, allein zurück.

Aus diesen Beispielen zeigt sich bereits, dass die Helden der altnordischen Literatur dem Monströsen, das sie bekämpfen sollen, häufig erstaunlich nahe stehen. Diese zunächst eindeutig umrissene Opposition zwischen Held und Monster wird zunehmend unklar, und man sieht bald, dass es nur ein kleiner Schritt ist, der Helden wie Sigurðr von Monstern wie Fáfnir trennt. Was den Helden schlussendlich nämlich kennzeichnet, ist eine ihm oft zugeschriebene »Exorbitanz« – eine Außerordentlichkeit jenseits alles Gewöhnlichen, die aber auch eine Transgression sozialer Normen beinhaltet. Diese Exorbitanz ist

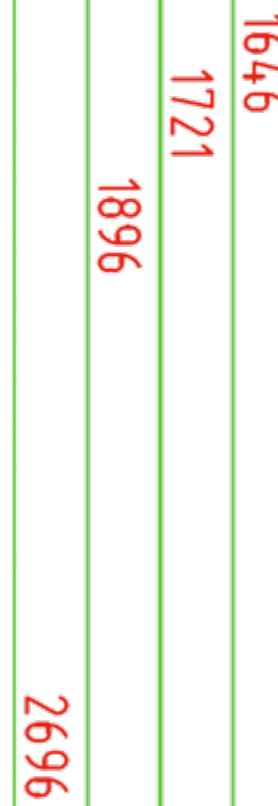
nicht absolut, wie die Unterschiede zwischen Sigmundr und Sigurðr zeigen, und sie ist nicht das einzige Merkmal des Helden – Heilige sind im Mittelalter ebenfalls Helden. Dennoch lässt sich zu weltlichen Helden festhalten, dass »Exorbitanz Exzceptionalität [ist], nicht Idealität. Helden sind keine Idealfiguren und schwerlich Vorbilder, allenfalls Projektionsflächen für Wunschvorstellungen von Selbstmächtigkeit und gewaltgestütztem Erfolg« (Elisabeth Lienert). Helden sind extrem: extrem stark, groß, mächtig, tapfer. Aber sie sind auch extrem in ihrem Verhalten, wollen ohne Rücksicht auf Verluste ihr Ziel erreichen. Dieses Überschreiten von Grenzen, physisch wie sozial, ist immer relativ zum Kontext, in dem der Held auftritt.

Darin liegt dann auch das begraben, was ich »soziale Monstrosität« genannt habe: eine Form von Monstrosität, die sich weniger durch physische Abnormalität auszeichnet und sich stattdessen gegen die Gesellschaft wendet, an deren Rand das Monster wandelt. Soziale Monster, wie Untote, Geächtete, Berserker oder manche Zauberkundige, schaden durch ihre Taten der Allgemeinheit: sie töten Menschen und Vieh, rauben und vergewaltigen Frauen, besetzen oder zerstören fruchtbare Land. Diese Taten machen sie zu einer Gefahr für alle, die auf sie treffen, entweder direkt durch die Bedrohung von Leib und Leben, oder indirekt durch den Verlust wichtiger ökonomischer Ressourcen, die das Überleben im Winter sichern. Die schlimmsten Wiedergänger gehen sogar so weit, dass alle Interaktion zwischen den Lebenden im Gebiet ihres Spuks unmöglich werden. Dabei sind nicht alle Monster gleich: der vorherige Satz deutet schon darauf hin, dass es Abstufungen gibt. So sind Zauberkundige nicht immer destruktiv – sie können sogar zur Verteidigung der Gemeinschaft gegen andere monströse Wesen auftreten – und selbst bei Berserkern gibt es Unterschiede. Soziale Monstrosität hängt also nicht nur von Aktion

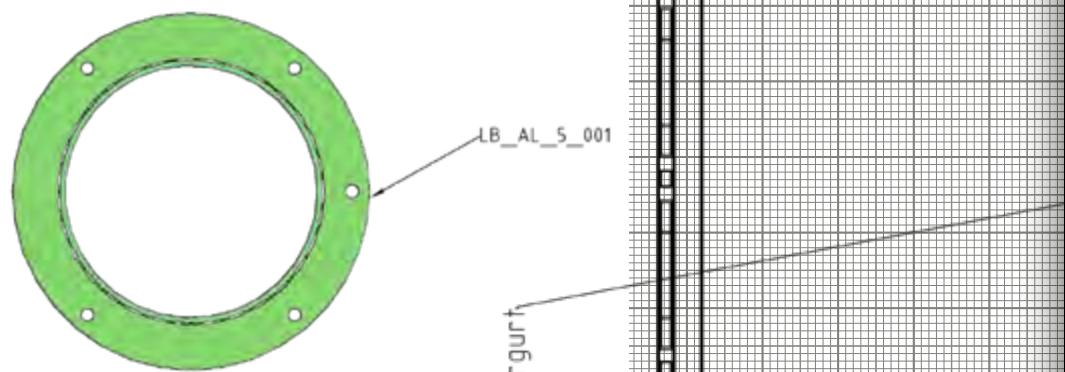
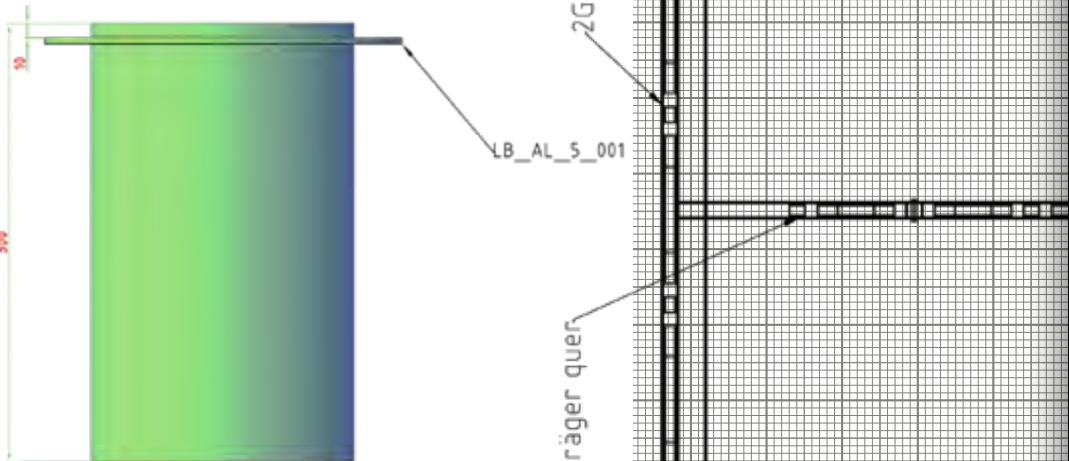
ab, von den Taten der potenziell monströsen Person, sondern auch vom gesellschaftlichen Kontext, und vor allem von der Wahrnehmung der Allgemeinheit. Wenn ein Held Trolle und Untote beseitigt, die der Gesellschaft schaden, loben ihn die örtlichen Bauern und bezeichnen seine Taten als »landreinsun«, Landreinigung. Wenn er sich aber gegen die eigene Familie wendet oder wie Grettir in der Gísla saga von Überfällen oder dem Besetzen einer fruchtbaren Insel lebt, wird er als Gefahr wahrgenommen. Grettir wird dann zum »vagr«, wölfischen Kriminellen, oder »vágestr«, schrecklichen Gast. Geächtete verwandeln sich so in der Wahrnehmung der Allgemeinheit zu Wölfen im metaphorischen Sinn, ähnlich wie Sigmundr und Sinfjötli in ihrer Zeit im Wald, als sie durch die Wolfshäute nicht nur ihre Gestalt, sondern ihr ganzes Wesen wandeln. Wo die Erzählwelt der Völsunga saga aber eine physische Transformation erlaubt, verlangt die der Isländersagas mehr scheinbaren Realismus – doch das Ergebnis ist das gleiche. Denn egal ob tatsächlicher oder nur gesellschaftlicher Wolf, in beiden Fällen wandeln die Protagonisten auf dem schmalen Grat zwischen Held und Monster und zeigen so auf, wie einfach es ist, vom einen zum anderen überzutreten.

Rebecca Merkelbach

ist Juniorprofessorin für mediävistische Skandinavistik an der Universität Tübingen. Sie studierte in Tübingen, Dublin und Reykjavík und promovierte an der University of Cambridge zur Darstellung und Funktion sozialer Monster in den Isländersagas. Ihre Publikationen umfassen, neben der 2019 erschienenen Monographie »Monsters in Society«, eine Reihe von Aufsätzen zur Rolle des Paranormalen, zu kulturwissenschaftlichen und narratologischen Zugängen zur isländischen Literatur des Mittelalters, und zu den Erzählwelten der Sagas.



1646
1721
1896
2696



WODAN IST NACH DEM ABSCHIED VON BRÜNNHILDE IN WAHRHEIT

NUR NOCH EIN ABGESCHIEDENER GEIST; SEINER HÖCHSTEN AB-

SICHT NACH KANN ER NUR NOCH GEWÄHREN LASSEN, ES GEHEN

LASSEN WIE ES GEHT, NIRGENDS ABER MEHR BESTIMMT EINGREI-

FEN; DESWEGEN IST ER NUN AUCH »WANDERER« GEWORDEN. SIEH

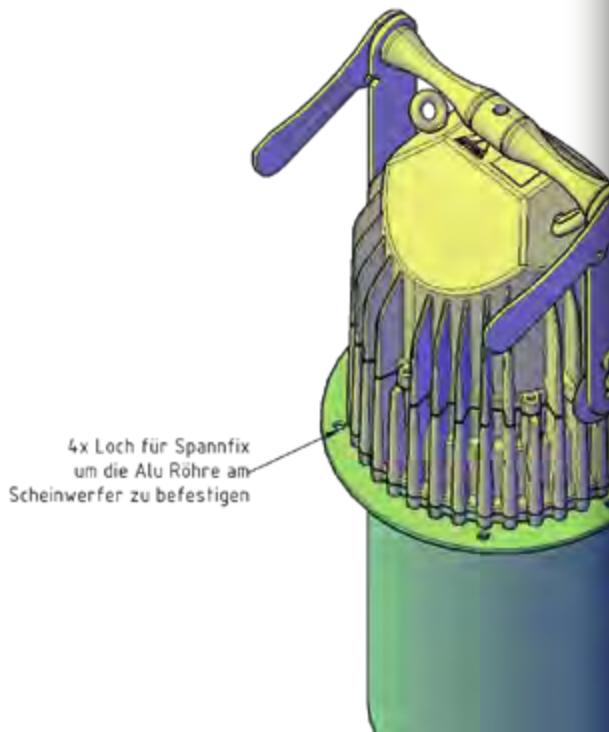
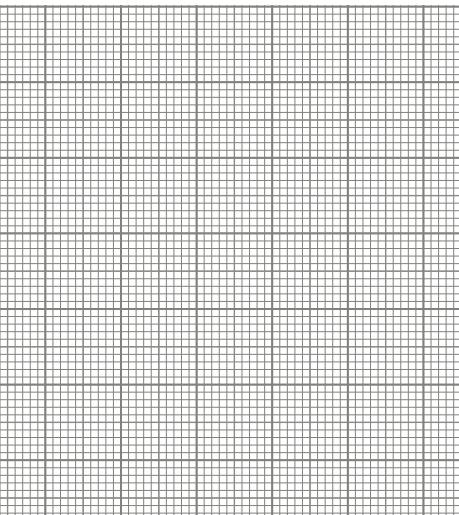
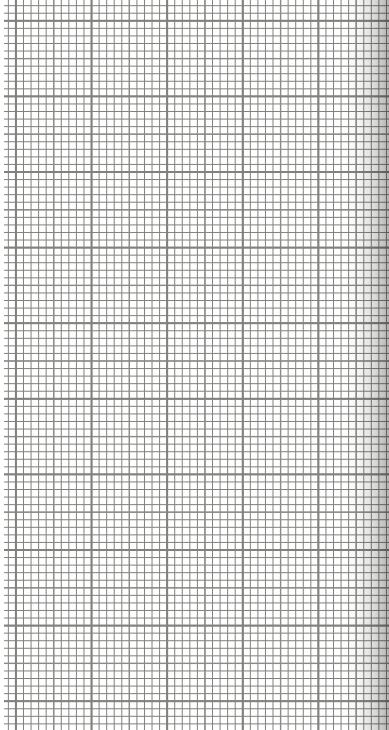
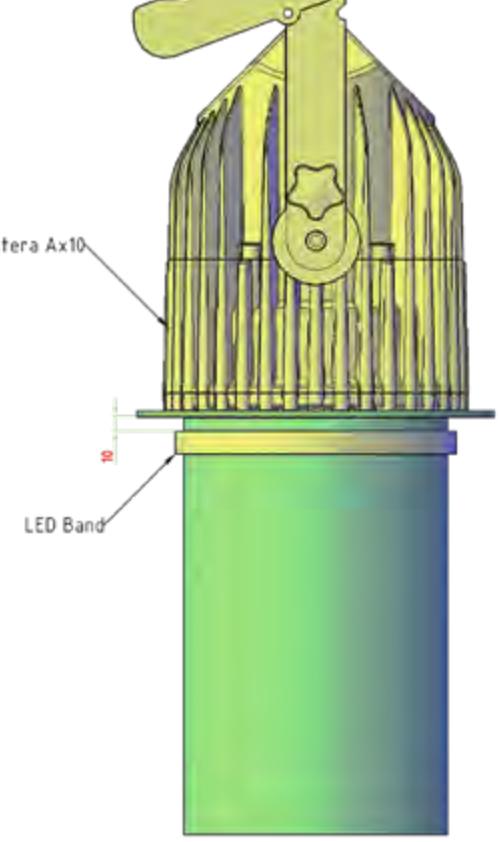
DIR IHN RECHT AN! ER GLEICHT UNS AUF'S HAAR. ER IST DIE SUM-

ME DER INTELLIGENZ DER GEGENWART, WOGEGEN SIEGFRIED DER

VON UNS GEWÜNSCHTE, GEWOLLTE MENSCH DER ZUKUNFT IST,

DER ABER NICHT DURCH UNS GEMACHT WERDEN KANN, UND DER

SICH SELBST SCHAFFEN MUSS DURCH UNSRE VERNICHTUNG.



DIE VERBRECHER. NOCH EINMAL DER FALL WAGNER

TEXT VON Arne Höcker

133

DIE LAST DER ERINNERUNG

Bei Richard Wagners Musikdramen handele es sich eigentlich um nichts anderes als eine »Abfolge orchestral aufgeputzter Straftatbestände«, deren trauriger Höhepunkt der »Ring des Nibelungen« darstelle: »Was sich hier Götter, Menschen, Riesen und Zwerge an Rechtsbrüchen leisten, steht wohl nicht nur in der Musikgeschichte einzig da.« Zu dieser nicht unbedingt originellen Einschätzung kommt eine unter dem Pseudonym Ernst von Pidde verfasste satirische Schrift, die der fiktiven antifaschistischen Biografie des ebenso fiktiven rechtsgelernten Autors und Wagnerverächters zufolge im Jahre 1933 verfasst und 1968 aus dem posthumen Nachlass erstmals öffentlich zugänglich gemacht wurde. Im Laufe des kleinen Buches wird jedem der Charaktere aus Wagners »Ring« der Prozess gemacht und eine dem geltenden Recht angemessene Strafe zugeschieden. Das taugt zu durchaus vergnüglicher Lektüre und, wie es der Jurist Michael Stolleis einmal nahelegte, eigne sich hervorragend zum Pausenspaß am Grünen Hügel. Dass der hier vorgeschlagene Zugang zu Wagners Werk diesem weder philosophisch noch kulturhistorisch gerecht wird, muss dabei kaum betont werden. Zumal eine der wesentlichen Fragen, die uns hier in eine etwas andere historische Diskursformation führen wird und sich übrigens hervorra-

gend mit den kriminologischen Positionen des neunzehnten Jahrhunderts verträgt, in Piddes Rechtssatire auf Wagner ausgespart bleibt: Wie verhält es sich eigentlich mit der Zurechnungsfähigkeit der musikdramatischen Akteure? Je nachdem wie diese Frage beantwortet wird, steht nämlich überhaupt in Frage, ob die begangenen Untaten und Verbrechen der Figuren, die Wagners wahnhafte Welt bevölkern, noch in den Zuständigkeitsbereich des Rechts gehören.

134

ZURECHNUNGSFÄHIGKEIT

Das lange neunzehnte Jahrhundert – im germanistischen Jargon die Epoche, die mit Goethes »Werther« (1774) beginnt und mit Kafkas »Prozess« (1914/1925) endet – ist, wenn man so will, das Jahrhundert der Zurechnungs- oder vielmehr noch Unzurechnungsfähigkeit, und Richard Wagner ist – darauf wird noch zurückzukommen sein – ein Kind seiner Zeit. Zurechnungsfähigkeit meint zunächst die Zurechnung einer Handlung zu einem Akteur und besitzt allein damit schon eine spezifische Affinität zum Theater. Im rechtlichen Sinne lässt Zurechnungsfähigkeit auf Verantwortung schließen und regelt damit den Zuständigkeitsbereich strafrechtlicher Institutionen. Negativ gewendet nämlich kann nicht bestraft werden, wer nicht verantwortlich gemacht werden kann für eine Tat, wenn eine Tat also nicht schuldhaft zugerechnet werden kann. Die Frage der Zu- und Unzurechnungsfähigkeit taucht im Recht in genau dem Moment auf, in dem es der Willkür souveräner Entscheidungsgewalt entzogen ist und mithilfe von Schriftlichkeit und Standardisierung gerechte Zwecke verfolgt. Der Erfolg dieses Unterfangens beruht auf der Annahme unbedingter Vernunftbegabung handelnder Subjekte und setzt somit in diesen nicht nur Rechtsverständnis voraus, sondern mehr noch Bewusstsein ihrer selbst. Zurechnungsfähig ist dem-

nach, wer über seine eigene Geschichte frei und souverän verfügen und diese lückenlos und kausalen Prinzipien folgend jederzeit rekonstruieren kann. Anders gewendet kann eine Tat einem verantwortlichen Subjekt dann zugerechnet werden, wenn sie sich kausallogisch in dessen Lebensgeschichte einfügen lässt.

Legt man diese Logik einer forensischen Einschätzung der Charaktere im »Ring« zugrunde, so ergibt sich ein erschütterndes Bild: Zum mündigen Subjekt scheint sich hier wirklich niemand zu eignen. Nicht nur, aber doch mit auffallender Häufigkeit, sind es die menschlichen Akteure im »Ring«, die wenn nicht nichts so doch zumindest kaum etwas von sich zu wissen scheinen. Einen ersten Hinweis darauf, dass es im »Ring« um eben solche Fragen von Zurechnung, Verantwortung und Identität – um Bildung also und ihre Voraussetzungen – geht, gibt zunächst Wagners Namenspoetik. Sind die Eigennamen im »Ring« einerseits an den Eigenschaften ihrer Träger orientiert, so verweisen sie andererseits auf eine mythische Schicksalhaftigkeit, auf die das Selbstverständnis der Figuren bezogen bleibt. »Sind's gute Runen«, die Gutrunens Geschick bestimmen? Und auch Siegmunds Namenssuche – »Friedmund darf ich nicht heißen;/Frohwalt möcht' ich wohl sein;/doch Wehwalt muß ich mich nennen« – ist Identitätssuche, die jedoch nicht in einen modernen Selbstfindungsprozess mündet, weil sie zu tief noch im mythischen Denken verwurzelt bleibt. Es gibt nun aber noch ein weiteres Element in der Komposition des »Ring«-Zyklus, das der Hervorbringung von Identität dient und das Problem nicht mythisch sondern diskursiv, also modern begreift. Den Zuschauerinnen des Musikdramas werden die narrativen Einschübe kaum entgehen können, die die Handlung immer wieder unterbrechen, ohne dabei neue handlungsrelevante Informationen anzubieten. Aus narratologischer Sicht sind diese Erzählungen überflüssig; ihr einziger Sinn besteht darin, dass sich die handelnden Figu-

135

ren hier narrativ ihrer selbst versichern. Zusammen mit der Namenspoetik bilden diese Erzählungen das Spannungsfeld von mythischer Vorbestimmung und moderner Individualgeschichte, auf dem die Figuren strategisch erproben, wie den vor- und unbewussten Kräften eine stabile Ich-Identität abzuringen sei.

136

»SIEGFRIED« ALS BILDUNGSROMAN?

Bezeichnenderweise trifft das nun gerade nicht auf Siegfried zu. Anders als bei den anderen Figuren ist Siegfrieds Name familiengenealogisch zu begreifen und auch ist Siegfried von den rekursiven narrativen Schleifen ausgenommen, in denen sich die anderen Figuren ihrer eigenen Geschichte vergewissern. Siegfried, das ist oft so gesehen worden, sei ein moderner Held, und wenn man dem Wagner-Experten Dieter Borchmeyer darin folgen will, dass Wagners Musikdramen »heimliche Romane« seien, dann könnte man auf die Idee kommen, die Geschichte Siegfrieds als Bildungsroman zu lesen.

Prägnant verkürzt konnte das Programm des Bildungsromans darin erkannt werden, wie Hegel in den »Vorlesungen über die Ästhetik« schrieb, dass hier »sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.« Im Zentrum des Bildungsromans steht damit »die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit« und ihren institutionellen Stellvertretungen, »Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze, Berufsgeschäfte usf.« Diese institutionellen Träger von Wirklichkeit sind im Bildungsroman rahmend vorausgesetzt und zugleich aus seinem Handlungszusammenhang ausgeschlossen, denn um

sich erfolgreich den bestehenden Verhältnissen anzupassen, muss das auf seinen jugendlichen Idealen beharrende bürgerliche Individuum zunächst an seine unbedingte Freiheit glauben, um sie schließlich emphatisch, aus freien Stücken und Vernunftgründen folgend, den gegebenen Verhältnissen zu opfern.

Man kann in Siegfried unschwer dieses moderne Individuum erkennen, das furchtlos naiv, »[u]ngestüm«, »unbändig«, »mit lustigem Übermut« in die Welt hinauszieht, Abenteuer zu bestehen und schließlich in den Armen einer Frau das Fürchten zu lernen. Doch ist dies nicht das einzige Element in Wagners Musikdrama, das einen Vergleich zum Bildungsroman nahelegt. Denn wie in diesem basiert auch im »Siegfried« die Illusion autonomer Selbstfindung auf der narrativen Verdrängung dessen, was ihr konstitutiv zugrunde liegt. Um das zu verdeutlichen, kann hier auf den Prototyp dieser Gattung verwiesen werden, der schon Hegels pointierter Charakterisierung zugrunde lag: Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre« (1795-96). Genau dort nämlich, wo der Roman seine eigenen Möglichkeitsbedingungen reflektiert, fällt er unweigerlich auf sich selbst zurück. Im Archiv der sogenannten Turmgesellschaft stößt Wilhelm Meister auf eine Schriftrolle, die seine Lebensgeschichte enthält und den Titel seines eigenen Romans trägt: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«. Der Roman nimmt damit zurück, was zu begründen er angetreten war: die autonome und bedingungslose Selbstverwirklichung des Subjekts. Der Illusion vom freien, souveränen Individuum tritt eine Erfahrung entgegen, die erschreckender kaum sein könnte: dass das eigene Leben von Anfang an einem vorgegebenen Programm folgte, ja, dass es in jedem Sinne des Wortes vorgeschrieben war. Nun ist diese Erfahrung Wilhelms, die ihn zum Leser und Rezipienten seiner eigenen Geschichte macht, nicht nur erschreckend traumatisch, sondern auch genau das Ereignis, mit dem sein Weg zum verantwortli-

137

chen und zurechnungsfähigen Subjekt einen erfolgreichen Abschluss findet. Wie oben bereits erwähnt, bleibt Siegfried diese Erfahrung erspart, womit ihm aber auch der Zugang zur Selbsterkenntnis verwehrt wird. Und damit bleibt seine Autonomie illusorisch, seine Lebensgeschichte an die göttliche Vorsehung gebunden, aus vermeintlich eigenem Willen einzulösen, was Wotan ihm von vornherein zugesetzt hat. Auch Wotan nämlich steckt in einem geradezu modernen Dilemma, an die Verträge, die seine Herrschaft begründen, auch selbst gebunden zu sein. Sein Monolog aus dem zweiten Aufzug der »Walküre« entwirft freizügig das göttlich-teufelische Programm, dem Siegfrieds Drama der Individuation gewissenhaft folgt: »Nur einer dürfte/was ich nicht darf;/ein Held, dem helfend/nie ich mich neigte;/der fremd dem Gotte,/frei seiner Gunst,/unbewusst,/ohne Geheiß,/aus eigener Not/mit der eignen Wehr/schüfe die Tat,/die ich scheuen muss,/die nie mein Rat ihm riet,/wünsch sie auch einzig mein Wunsch. –/Der entgegen dem Gott/für mich föchte,/den freundlichen Feind,/wie fänd ich ihn?/Wie schüf ich den Freien,/den nie ich schirmte,/der in eigenem Trotze/der traute mir?/Wie macht' ich den andren,/der nicht mehr ich,/und aus sich wirkte/was ich nur will?/O göttliche Schmach!/O schmähliche Not!/Zum Ekel find' ich/ewig nur mich/in allem was ich erwirke!/Das andre, das ich ersehne,/das andre erseh' ich nie;/denn selbst muss der Freie sich schaffen –/Knechte erknet' ich mir nur!«

Nun mag Wagner die Handlung des »Rings« zwar in eine mythische Vorzeit verlegt haben, die Vertragslogik aber, auf die sich Wotan bezieht, entspricht der Rechtslage des aufgeklärten bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts. Und so weiß Wotan sich damit zu helfen, dass er sich einen Helden schafft, der aufgrund fehlender Verantwortlichkeit von dieser ausgenommen ist. Denn Siegfried ist ein bewusstloser Held, seine Freiheit eine Freiheit von sich selbst und ohne bewusste Rückbesinnung auf einen kollektiven

Sinnzusammenhang. Mit einem Begriff aus dem kriminologischen Repertoire des späten neunzehnten Jahrhunderts, der die Logik der Zurechnungsfrage überhaupt in Frage stellt, könnte man Siegfried auch einen geborenen Verbrecher nennen. Zielgerichtet sucht Wagner damit im »Ring« genau die Stelle im modernen Recht des neunzehnten Jahrhunderts auf, an der es sich seiner eigenen Logik entsprechend zu zersetzen beginnt. Denn noch einmal: Die Frage der Zurechnungsfähigkeit entscheidet über die Zuständigkeit rechtlicher Institutionen und ihre Bestimmung ist darum der Ort, an dem sich in der bürgerlichen Gesellschaft soziale und politische Machtbefugnisse entscheiden.

139

ROMAN UND DRAMA

Indem Wagner diesen institutionellen Zusammenhang auf den Schauplatz einer individuellen Lebensgeschichte verlegt und dabei bewusste Anleihen am Roman nimmt, übersetzt er das Dilemma von bürgerlicher Subjektivität und allgemeiner individueller Freiheit in den ästhetischen Bereich gattungspoetischer Bestimmungen. Um es noch einmal auf den Punkt zu bringen: Als Roman scheitert »Siegfried«. Gerade darin aber soll sein Erfolg als Drama liegen, dass es die entzauberte gottlose Wirklichkeit des Romans überwindet und in eine mythisch-poetische Utopie transformiert. Den gattungspoetischen Hintergrund für diese Schlussfolgerung gibt Wagner selbst in seiner kunsttheoretischen Schrift »Oper und Drama«. Dort heißt es zum Verhältnis von Drama und Roman: »So deckt uns das Drama den Organismus der Menschheit auf, indem die Individualität sich als Wesen der Gattung darstellt; der Roman aber stellt den Mechanismus der Geschichte dar, nach welchem die Gattung zum Wesen der Individualität gemacht wird. Und so ist auch das Kunstschaffen im Drama ein organisches, im Roman ein

mechanisches; denn das Drama gibt uns den Menschen, der Roman erklärt uns den Staatsbürger; jenes zeigt uns die Fülle der menschlichen Natur, dieser entschuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat: Das Drama gestaltet sonach aus innerer Notwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange.« Was den Roman betrifft, so schließt Wagner hier direkt an Hegel an, bei dem schon zu lesen war, dass der moderne Roman »eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit« voraussetze. Und so lässt sich Wagners Kritik an der Individualität im Roman verstehen, die nichts anderes sei als die längst vorbestimmte Stellung des Staatsbürgers zum Staat. Wagners Musikdrama nun zielt darauf ab, das solchermaßen zum bürgerlichen Subjekt verkümmerte Individuum aus den Mechanismen dessen, was als sozial-historische Wirklichkeit vorausgesetzt wird, zu befreien und durch Intensivierung der Motive, Verdichtung der Sinne zu einer poetischen Einheit zu totalisieren.

Es ist von Kritikern Wagners jedoch schon früh bemerkt worden, dass die Totalität des Gesamtkunstwerks sich nicht organisch ergibt, sondern arbeitsteilig hergestellt wird. Der Erlösung im musikdramatischen Stil entspricht die Totalisierung der Vereinzelung auf der Ebene des Literarischen. Form basiert also nicht mehr auf innerer Organisation, sondern stülpt sich dem Ganzen als Diktat des künstlerischen Genies über. Im Gesamtkunstwerk drückt sich deshalb auch der Wunsch nach einer Rückkehr zur Souveränität aus, um die beklagte Verbürgerlichung der Kunst wie des Lebens ästhetisch zu überwinden. Diese Logik wiederholt sich im »Ring« im Verhältnis von Siegfried und Wotan. Um Wotans Macht zu sichern und zugleich den Schein seiner Integrität zu wahren, muss Siegfrieds Individuation an den Punkt gebracht werden, an dem sie sich schließlich selbst verneint. Im besten Fall noch ist Siegfried der Arbeiter im Familienbetrieb Wotans, dessen Entfremdung so weit getrieben ist, dass er vom Produkt seiner Arbeit nicht nur im

Prozess der Arbeitsteilung getrennt ist, sondern dieses nun auch noch als göttliche Gabe anerkennen, als Fetisch vergöttern soll. Das hat schon Theodor W. Adorno so gesehen, dass sich in Wagners Gesamtkunstwerk nur der letzte Schritt zum absoluten Triumph der Warenästhetik vollziehe.

WAS DER FALL IST

Doch wenn es nun auch die Aufhebung oder Erlösung des Individuellen im Allgemeinen bei Wagner immer nur als Scheinbares gibt, so offenbart sich darin nicht nur ein Scheitern des Gesamtkunstwerks, worauf sich Adornos Kritik richtet. Zugleich öffnet sich hier ein Problembereich, der es erlaubt, Wagner in einen weiteren literaturhistorischen Kontext zu stellen. Denn seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert und vor dem Hintergrund eines allgemeinen, anthropologischen Aufklärungsinteresses bildet sich im deutschsprachigen Raum eine Literatur heraus, die sich nicht länger damit zufriedengibt, moralisch-didaktische Exempel zu statuieren und sich stattdessen zusehends darauf spezialisiert, individuelle Lebensgeschichten zu erzählen, die aus sich selbst heraus zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Ordnung beitragen sollen. Wie die Literatur des langen neunzehnten Jahrhunderts – von Friedrich Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« (1786), Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas« (1808/10), Georg Büchners »Woyzeck« (1837) bis zur Moosbrugger-Figur in Robert Musils »Mann ohne Eigenschaften« (1930) – so verhandelt auch Wagner im »Ring« die spezifische Herausforderung der Moderne, soziale Ordnung und Stabilität auf der Basis der Autonomie des Subjekts garantieren zu müssen. Anders gewendet, kann die moderne deutsche Literatur als Antwort auf eine Welt verstanden werden, die ihre homogene und geschlossene Form verloren hat, und – wie noch Wittgenstein im berühmten

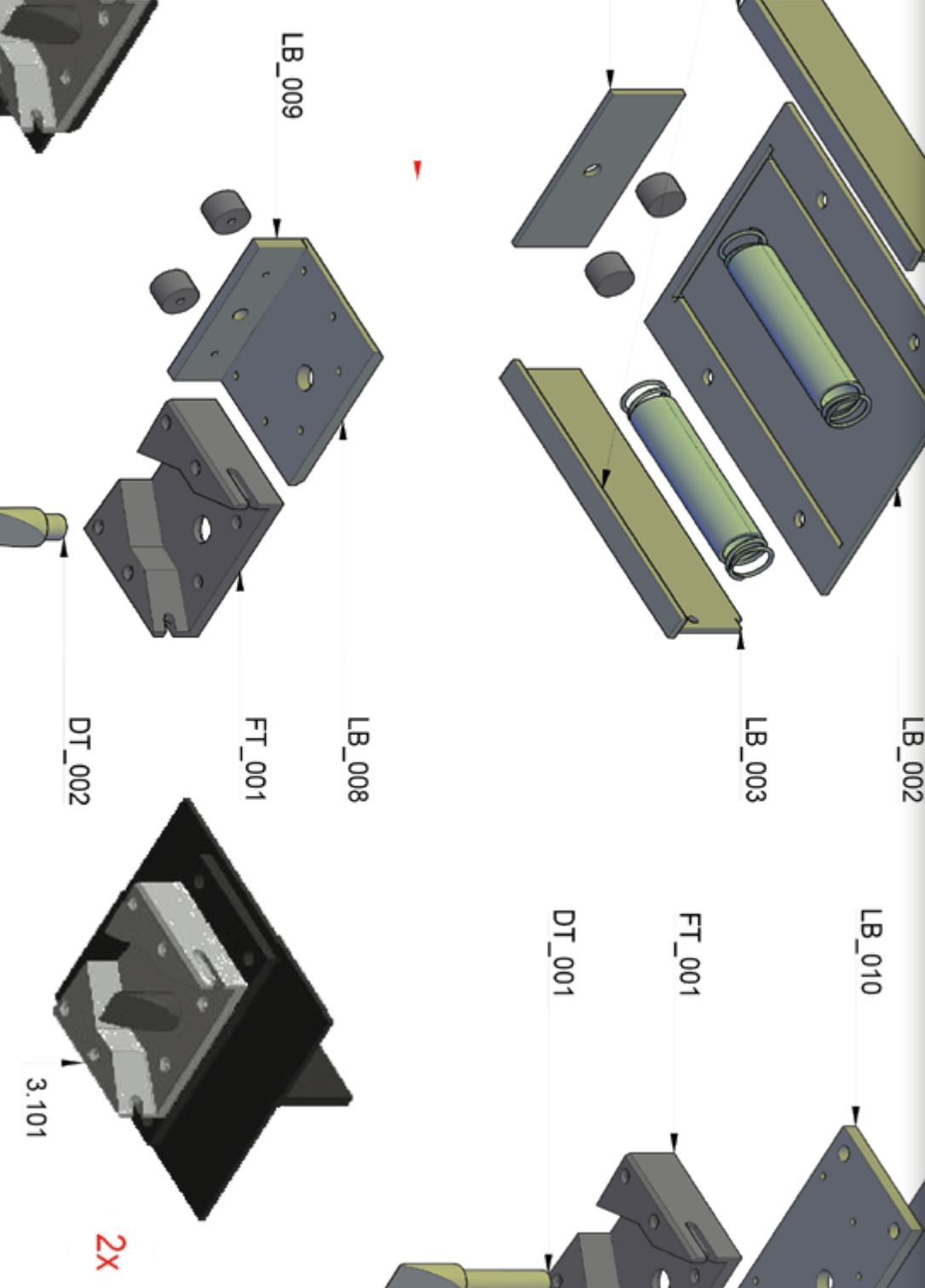
Anfangssatz seines »Tractatus« beklagen wird – sich nicht mehr anders als in Fällen denken und darstellen lässt. Nun unterscheidet sich Wagner allerdings dadurch von den gerade genannten literarischen Beispielen, dass er sein Material nicht aus historischen Fällen bezieht. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« verarbeitet die Lebensgeschichte des Mörders Friedrich Schwan; Kleists »Michael Kohlhaas« bezieht sich auf »eine alte Chronik«; und auch Büchners »Woyzeck« und Musils Moosbrugger sind jeweils zeitgenössischen Kriminalrechtsfällen entlehnt, in denen die Frage der Zurechnungsfähigkeit auf dem Spiel steht. Auf jeweils unterschiedliche und epochenspezifische Weise verhandeln all diese literarischen Fallgeschichten, wie ich sie hier nennen möchte, nicht nur den spezifischen forensischen Fall eines Individuums, sondern immer zugleich auch den realistischen Anspruch der modernen Literatur. In Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« erscheint die Frage des Realismus in der Unterscheidung von historischen und literarischen Erzählweisen. Büchner übersetzt den Fall Woyzeck in das Drama »Woyzeck« und zersetzt damit zielsstrebig den narrativen forensischen Rahmen, ohne den die Welt aus den Fugen und das Subjekt den Halt verliert. Und auch bei Musil dient der Bezug auf einen historischen Fall eines unzurechnungsfähig erklären Frauenmörders dazu, den Übergang vom Wirklichkeits- zum Möglichkeitsdenken zu forcieren und verkörpert somit das realistische Programm des gesamten Romans. Bei Wagner sind es nun nicht historische Fälle, an denen die fragile Wirklichkeit der Welt ästhetisch verhandelt wird. Stattdessen bezieht Wagner sein Material aus epischen Stoffen, die sich jedoch nicht mehr auf eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität verlassen können und ganz im Gegenteil unter der Hand Wagners nun selbst noch zu individuellen Fällen werden. Vielleicht zeigt sich das moderne Dilemma Wagners nirgends besser als bei Siegfried, der als epischer Held zunächst zum suchenden

Romanhelden erniedrigt wird und schließlich noch im drogeninduzierten Wahn sich selbst verliert.

Schon Georg Lukács hat in seiner »Theorie des Romans« darauf hingewiesen, dass die Epopöe den Wahnsinn nicht kennt und Verbrechen und Wahnsinn nur »Objektivationen der transzendentalen Heimatlosigkeit« seien: »der Heimatlosigkeit einer Tat in der menschlichen Ordnung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und der Heimatlosigkeit einer Seele in der seinsollenden Ordnung des überpersönlichen Wertesystems.« Dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohne, kennzeichne jede »litterarische décadence«, wie Friedrich Nietzsche schrieb, deren künstlerischer Vertreter zu sein er Wagner vorhielt. Nietzsche wusste genau, wie sich Wagner posthum beleidigen ließ: In seiner Schrift »Der Fall Wagner« erscheint nicht nur Wagners Werk als eine Sammlung von Fällen, mehr noch wird Wagner selbst von Nietzsche zum Fall erklärt, der nicht als Erlösung seiner Epoche sondern allenfalls als Symptom derselben zu verstehen sei.

Arne Höcker

ist Professor für Germanistik an der University of Colorado Boulder. Seine Forschungs- und Lehrtätigkeit konzentriert sich auf drei Hauptbereiche: kulturelle und kritische Theorie von Marx, Nietzsche und Freud bis zur Frankfurter Schule und poststrukturalistischen Kritik; Geschichte und Theorie wissenschaftlicher Kulturen; Aufstieg und Fall des Mediums Literatur vom 18. Jahrhundert bis heute. In jüngster Zeit forscht er über die Geschichte des Konzepts der Paranoia und wie es uns helfen kann, das Wiederaufтаuchen und den Aufstieg souveräner Formen von Autorität im 20. und 21. Jahrhundert zu verstehen.



»WOHER STAMMT ALLES UNHEIL IN DER WELT?« FRAGTE SICH
WAGNER. VON »ALTEN VERTRÄGEN«: ANTWORDTE ER, GLEICH
ALLEN REVOLUTIONS-IDEOLOGEN. AUF DEUTSCH: VON SITTEN,
GESETZEN, MORALEN, INSTITUTIONEN, VON ALLEDEM, WORAUF
DIE ALTE WELT, DIE ALTE GESELLSCHAFT RUHT. »WIE SCHAFT
MAN DAS UNHEIL AUS DER WELT? WIE SCHAFT MAN DIE ALTE GE-
SELLSCHAFT AB?« NUR DADURCH, DASS MAN DEN »VERTRÄGEN«
(DEM HERKOMMEN, DER MORAL) DEN KRIEG ERKLÄRT. DAS THUT
SIEGFRIED. ER BEGINNT FRÜH DAMIT, SEHR FRÜH: SEINE ENTSTE-
HUNG IST BEREITS EINE KRIEGSERKLÄRUNG AN DIE MORAL - ER
KOMMT AUS EHEBRUCH, AUS BLUTSCHANDE ZUR WELT... NICHT
DIE SAGE, SONDERN WAGNER IST DER ERFINDER DIESES RADIKA-
LEN ZUGS; AN DIESEM PUNKTE HAT ER DIE SAGE CORRIGIRT...«

Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner, 1888

AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN JETZT

146

ZEIT-PARADOXIEN IN DER »GÖTTERDAMMERUNG«

TEXT VON Arne Stollberg

DIE LAST DER ERINNERUNG

»Ich habe einen griechischen Chor komponiert [...], aber einen Chor, der gleichsam vom Orchester gesungen wird; nach Siegfrieds Tod, während des Scenenwechsels, es wird das Siegmund-Thema erklingen, als ob der Chor sagte, er war sein Vater, dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema [...]; wie könnten jemals Worte den Eindruck machen, den diese ernsten Themen neugebildet hervorrufen werden, dabei drückt die Musik stets die unmittelbare Gegenwart aus.« – Was Cosima am 29. September 1871 in ihrem Tagebuch als Äußerung Richard Wagners über den Trauermarsch der »Götterdämmerung« festhielt, ist nicht nur wegen der Parallelisierung des Orchesters mit einem »griechischen Chor« von Interesse, sondern vielleicht noch mehr wegen des beiläufig erwähnten Aspekts der Temporalität klanglicher Ereignisse. Im Orchesterzwischenspiel des dritten Aufzugs, so suggeriert Wagner, greife die Musik weit über dasjenige hinaus, was eine Erzählung der Herkunft und Lebensgeschichte des getöteten Helden zu leisten imstande wäre. Dies allein müsste nicht erstaunen, wird

damit doch ein selbstverständlicher, seit den Zeiten der Frühromantik allgegenwärtiger Topos aufgerufen, der Topos nämlich, dass Musik gerade dann ihre Stärke behauptete, wenn die Worte versagen, etwa im Affekt fassungsloser Trauer. Wagner indessen treibt seine Argumentation einen Schritt weiter: Entscheidend ist für ihn offenbar nicht, dass die aufrüttelnden Klänge des Orchesters mit der sprichwörtlichen Macht der Musik alle Emotionen mobilisieren, sondern dass sie sich zugleich von ihrer Gebundenheit an den Augenblick lösen und die ansonsten wirksame Begrenzung »unmittelbarer Gegenwart aufheben.

147

Am konkreten Objekt des Trauermarsches wird hier skizzenhaft jene Theorie der Zeitstruktur des musikalischen Dramas exemplifiziert, die Wagner ausführlich in seiner 1852 erschienenen Schrift »Oper und Drama« entfaltet hat. Demnach haftet jedem rationalen, begrifflich artikulierten Gedanken der Makel an, auf etwas Vergangenes zu verweisen, ohne dieses Vergangene wieder in die Gegenwart zurückzuholen und sinnlich neu erfahrbar zu machen – einen Gedanken zu haben und auszusprechen, so Wagners eigenwillige etymologische Erklärung, heiße eben bloß, der entsprechenden Sache oder Person zu »gedenken«, nicht aber, ihre reale Abwesenheit zu überbrücken und in imaginäre Präsenz zu verwandeln. Anders sei es mit der stummen Ausdrucksgebärde des Körpers, denn sie könne sich »zur Mitteilung selbst des Gedankens an das Gefühl« steigern, jedoch nur um den Preis einer unentrinnbaren Verwurzelung im Hier und Jetzt. Eine Gebärde, die der Empfindung unmittelbar entspringe, werde auch unmittelbar von der Empfindung verstanden, aber lediglich als Ausdruck dessen, was ist – nicht von dem, was war, oder gar von dem, was sein wird. Da die Musik nun ihre expressive Prägung von der Gebärde beziehe, gelte für sie dasselbe wie für ihr sichtbares Analogon. »Die Musik kann nicht denken« – das heißt: sich nicht erinnern; »sie kann aber Gedanken verwirklichen«. Hieraus

resultiert die Pointe von Wagners Überlegung: Sobald sich die »Orchestermelodie« an die wortsprachlich vorgetragene Dichtung und das szenisch dargestellte Bühnengeschehen anlehne, wachse den »Instrumentalmotive[n]« eine semantische Prägnanz zu, die sie regelrecht in »Gedanke[n]« verwandle und dazu befähige, bei ihrer Wiederkehr an späterer Stelle als Erinnerung zu fungieren, aber so, dass diese Erinnerung – gleichsam eine denkende Gebärde in Tönen – das Vergangene nicht nur abstrakt ins Gedächtnis rufe, sondern es neu vor die Sinne bringe, buchstäblich vergegenwärtige.

Es scheint, dass Wagner seine Theorie aus »Oper und Drama« bestätigt sah, als er 1871 den Trauermarsch der »Götterdämmerung« schrieb. Wie in einer akustischen Parade ziehen verschiedene Leitmotive, die mit der Abstammung Siegfrieds vom Wälzungenpaar Siegmund und Sieglinde sowie mit seinem eigenen Lebensweg verknüpft sind, vor dem Ohr des Zuhörers vorüber. Doch indem sie sich, nach Wagners Beschreibung, im Hier und Jetzt »neu bilden«, haftet an ihrer klingenden Gegenwart die Erinnerung an das Vergangene. Auf paradoxe Weise wird Siegfried, der prononciert geschichtslose Held, dessen Freiheit sich gemäß Wotans Plan – und gemäß Wagners Vorstellung vom »Mensch[en] der Zukunft« – gerade darin manifestieren sollte, dass sein »Bewusstsein immer nur in gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgibt«, zu einem Monument der Geschichte, zum Objekt eines regelrechten Kults der Erinnerung. Und mit ihm gerät die Musik, die, Wagner zufolge, eigentlich bloß unmittelbare Gegenwartausdrückt, in den Sog einer Vergangenheit, der sie nicht zu entrinnen vermag. Zugespitzt formuliert: Die Leitmotivtechnik erweist sich als das genau falsche Mittel zur Darstellung eines Helden, der dazu ausersehen war, in der schrankenlosen Hingabe an den Augenblick das Fatum der Historie zu überwinden, ist diese Historie in den Leitmotiven doch stets präsent, buchstäblich gegenwärtig.

Wagner muss bei der Arbeit an der »Götterdämmerung« aufgegangen sein, dass sich seine musikalische Konzeption, das »Gewebe von Grundthemen«, gegen die Absicht gekehrt hatte, mit Siegfried die Utopie einer furchtlosen, da ganz auf den Augenblick bezogenen, aller geschichtlichen Verstrickung ledigen Existenz aufzuzeigen: Eine Orchestermelodie, die unablässig Erinnerungsarbeit betreibt, sabotiert gewissermaßen die Idee jenes »unwillkürliche[n] Mensch[en]«, den Erinnerungen und Zukunftsängste nicht belasten sollen und der deshalb, als personifiziertes Gegenteil strategischer Planung, eine von Politik und Machtstreben verseuchte Gesellschaft revolutionieren könnte. Dass das »Projekt Siegfried« scheitert, ist nicht nur die Konsequenz von Hagens Intrige, sondern auch Folge einer musikalischen Dramaturgie, die sich im Verlauf der »Ring«-Handlung keineswegs von Geschichte befreit, sondern vielmehr mit Geschichte vollaugt – in der »Götterdämmerung« bis zum Höchstmaß einer horizontalen und vertikalen Leitmotiv-Dichte, die das Gewebe des Orchestersatzes zuweilen regelrecht auswuchern lässt. So jedenfalls scheint es Wagner selbst empfunden zu haben: Während er an der »Götterdämmerung« arbeitet, mehren sich, wie Cosimas Tagebuch verrät, die Klagen darüber, kaum noch »frei« komponieren zu können, da sich die im wachsenden Arsenal der Leitmotive aufgespeicherte Vergangenheit permanent gegen das Potential der Inspiration des Augenblicks wendet. »Wie war es denn, heißt es dann, nicht wie ist es, wie soll es sein, wie war es, und nun suchen, bis man es wiederfindet« – eine am 23. Juni 1871 festgehaltene Beschreibung kompositorischer Arbeit als Stoßseufzer über die Anstrengung, dauernd Früheres aufgreifen zu müssen, anstatt sich in Siegfried-Manier ganz dem Moment hingeben zu dürfen: »Könnt ich doch Arien schreiben und Duette, wie leicht würde mir dies« (18. Juli 1871). Dass die traditionelle Opernform des 18. und beginnenden 19. Jahr-

hundreds mit ihrer reinen Gegenwartsfolge, ausformuliert in den Affektgemälden musikalischer Nummern, der von Wagner konzipierten Siegfried-Figur im Grunde angemessener gewesen wäre, während die Überlast des symphonischen Motivgewebes in der »Götterdämmerung« eher für die Endzeitgesellschaft des Gibichungenhofes passend erscheint, ist eine Ironie, die der Tragik der Bühnenhandlung genau entspricht. Gegen die Akkumulation der Leitmotive im Orchester bleibt der Versuch, mit Siegfried die tabula rasa verlorener Ursprünglichkeit zu restituieren, ein hoffnungsloses Unterfangen – so hoffnungslos wie der fast zeitgleich, 1874 bei Friedrich Nietzsche am Anfang der Schrift »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben« beschriebene Blick des Menschen auf das Tier, dessen Fähigkeit zum völligen Vergessen, zur Verabsolutierung des Augenblicks allein nach Maßgabe von »Lust und Unlust«, ihm ewig unerreichbar bleibt: Das »Wort ‚es war‘« legt sich als unzerreiβbare »Kette« an sein Dasein, den Leitmotiven analog, deren ständige Retrospektion nicht nur die Musik, sondern auch ihren Komponisten zunehmend mit Geschichte belastet. Die Tragik Siegfrieds ist in Wagners ästhetischem Dilemma gespiegelt.

DIE VERKNOTUNG VON LINEARER UND ZYKLISCHER ZEIT

Zur Modernität von Wagners »Götterdämmerung« gehört indessen nicht nur der Widerspruch zwischen dem utopischen Postulat, mit der Gestalt Siegfrieds als »neuem Menschen« die Geschichte negieren zu wollen, und dem Anhäufen von Geschichte im Gewebe leitmotivischer Verflechtungen (»un riche réseau de souvenirs«, wie es in Prousts »À la recherche du temps perdu« heißt). Hinzu kommt, dass Wagner diesen Widerspruch bewusst reflek-

tiert, und zwar im Medium der Verschränkung, ja Verknüpfung von Mythos und Historie, von zyklischer und linearer Zeit.

Der Beginn der »Götterdämmerung« gleicht in vielerlei Hinsicht einem Neuanfang als zyklischer Wiederkehr dessen, was sich seit dem »Rheingold« ereignet hat. Nicht zufällig notierte Cosima am 9. September 1876 unmittelbar nach der Uraufführung des »Ring« in ihrem Tagebuch: »R[ichard] [...] entschließt sich, den 1ten Akt zu teilen, eine lange Pause nach dem Vorspiel zu machen und den Akt mit derorchestralen Fahrt Siegfried's zu beginnen. Somit wäre die »Götterdämmerung« eine Wiederholung des Ganzen, ein Vorspiel und 3 Stücke.« Keineswegs erschöpft sind damit die Parallelen zwischen der »Götterdämmerung« einerseits und dem »Ring«-Zyklus als Ganzem andererseits: Den drei Rheintöchtern des ersten »Rheingold«-Bildes entsprechen in exakter Symmetrie die drei Nornen im Vorspiel der »Götterdämmerung«. Und die kurze Orchestereinleitung, die Wagner dem letzten Teil seiner Tetralogie voranstellt, spricht ebenfalls dafür, dass die Linearität der Zeit in einem zyklisch eingebundenen Neubeginn aufgehoben oder zumindest von diesem überlagert wird (Notenbeispiel 1). Die »Götterdämmerung« setzt mit jenen Akkorden ein, die im dritten »Siegfried«-Aufzug Brünnhildes Erwachen klanglich vergegenwärtigt hatten, wobei das von den Bläsern intonierte Motiv jedoch einen Halbton nach unten gerückt und – vor allem durch das Fehlen der Trompeten – instrumentatorisch abgedunkelt erscheint, was der nächtlichen Szenerie Genüge tut: Aus der ursprünglichen Folge e-Moll / C-Dur, e-Moll / d-Moll wird es-Moll / Ces-Dur, es-Moll / des-Moll (bereits die allerersten, motivisch noch gänzlich anders gelagerten Skizzen der Nornenszene, zu datieren auf das Jahr 1850, gehen von es-Moll als vorgezeichneter Haupttonart aus). Dem zweiten und vierten Akkord dieser Progression (T. 2, T. 10) ent-



Notenbeispiel 1

springt jeweils, ausgehend von den Celli, eine wogende Achtelbewegung, zunächst entlang des Ces-Dur-Dreiklangs, bei der Wiederholung entsprechend in des-Moll: das Motiv des fließenden Rheins, wie es am Anfang der Tetralogie als Klangbild elementaren Strömens vorgestellt worden war, hier kombiniert mit dem aufsteigenden Natur-Motiv, das ebenfalls aus dem »Rheingold«-Vorspiel stammt und dessen Mollvariante zugleich auf die Gestalt der Erda bezogen ist. Sowohl das Motiv des fließenden Rheins als auch das Natur- bzw. Erda-Motiv bilden ein Werden und Vergehen jenseits aller Geschichte ab, und so scheint es, dass sich am Beginn der »Götterdämmerung«, als die von Wagner entfaltete Handlungsnarration bereits ihrem Ende zustrebt, ein elementarer »Ur-Anfang« wiederholt, musikalisch ausgelöst durch jene Akkordfolge, die im dritten Aufzug von »Siegfried« bei Brünnhildes Erwachen zu hören gewesen war.

Suggestiv beschwört Wagner damit eine mythische Schicht unterhalb der Historie herauf, anknüpfend an seine eigene Deutung der Siegfried-Gestalt als »individualisierte[m] Licht- oder Sonnengott«, wie er sie in der 1848 verfassten Schrift »Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage« entwickelt hatte. Im Mythos von Siegfrieds Kampf gegen den Drachen, so Wagner, sei nichts anderes manifest geworden als eine für die Menschheit prägend gewesene Naturerfahrung, nämlich das »Hervorbrechen des Tages aus der Nacht«, der »Sieg des Lichtes über die Finsternis, der Wärme über die Kälte«. Dass Brünnhilde, die Tochter Erdas, nach ihrer Erweckung durch den Drachentöter Siegfried über der erwähnten Akkordprogression emphatisch ausruft: »Heil dir, Sonne! / Heil dir, Licht! / Heil dir, leuchtender Tag!«, ist also von doppelsinniger Bedeutung, insofern hier zugleich ein (zyklisch wiederkehrendes) Naturphänomen durchschimmert – das Aufwachen der Erde aus langem, starrem Schlaf, nachdem die Frühlingssonnen den Winter buchstäblich fortgeküsst hat. Die Affinität zum

Beginn des »Rheingold« liegt auf der Hand, war dort doch der »wonnige Schläfer«, das Gold, durch einem Kuss der »Weckerin« Sonne dazu gebracht worden, »sein Auge« zu öffnen, wie nun Brünnhilde die Augen auftut, als der »Wecker des Lebens«, Siegfried, das »siegende Licht«, mit dem Mund ihre Lippen berührt.

154

Brünnhildes Erweckung durch Siegfried scheint also – und zwar am Beginn der »Götterdämmerung« konkret musikalisch – einen neuen Ur-Anfang auszulösen, der denjenigen des »Rheingold« spiegelt. Dies würde auch erklären, warum das zum ersten Aufzug hinleitende Zwischenstück, »Siegfrieds Rheinfahrt«, über weite Strecken die orchestrale Eröffnung des »Rheingold« rekapituliert, anfangs in A-Dur (T. 787 ff.), später sogar im ursprünglichen Es-Dur (T. 819 ff.), als wäre nichts geschehen und der Zeiger der Weltenuhr gleichsam wieder auf null gestellt. Doch dann schiebt sich, beinahe subversiv, die Historie vor das Naturbild – und stempelt dieses Naturbild, das ja durch eine zitathafte Wiederholung des »Rheingold«-Vorspiels evoviert wird, selbst zur bloßen Erinnerung an Früheres: Auf dem dynamischen Höhepunkt (T. 843 ff.) kehrt der Klagegesang der Rheintöchter vom Ende des »Rheingold« zurück (»Rheingold! Rheingold! / Reines Gold! / Wie lauter und hell / leuchtetest hold du uns«), mitsamt seiner harmonischen Eintrübung (»Um dich, du Klares, / wir nun klagen«, T. 851–852), die hier, in »Siegfrieds Rheinfahrt«, unmittelbar das Ring-Motiv folgen lässt (T. 860 ff.). Daraufhin verschwimmt die helle Diatonik immer mehr, der Orchesterklang sackt in die tiefen Register der Blechbläser ab, und mit der nach Moll gewendeten Fanfare des Rheingold-Motivs in der Basstrompete, dem chromatisch geschärften, auf einen Halbtorschritt zusammengeballten Schmerzensruf der Rheintöchter in Trompeten und Posaunen sowie der Terzenfolge des sogenannten »Goldherrschaftsmotivs« legt sich die Vergangenheit als Schatten über die Gegenwart

(T. 880 ff.). Der Vorhang geht über einer von Geschichte vernarbten Welt auf, in der Hagen das Zepter führt, »frühlalt, fahl und bleich«, wie er selbst von sich sagt – gleichsam, um mit Nietzsche zu sprechen, das Opfer einer »Art angeborene[n] Grauhaarigkeit« als Folge der Belastung durch jenes Übermaß an Erinnerungen, das ihm sein Vater Alberich eingepflanzt hat. Hagens Fluch, die ganze Historie seit dem Raub des Rheingolds präsent zu haben, ist aber der Fluch der Musik der »Götterdämmerung« mit ihren (laut Pierre Boulez) »weiße Haare« tragenden Leitmotiven, der Fluch des Komponisten Richard Wagner, immer aufs Neue die musikalischen Formeln aus der Vergangenheit hervorholen und den klingenden Augenblick unter Geschichte begraben zu müssen – noch weitergehend: der Fluch der vom Historismus geprägten Kultur des späten 19. Jahrhunderts, die unser Denken bis heute konditioniert.

155

DAS REISSEN DES NORNENSEILS

Verschiedene Modi der Zeit sind also gleichsam ineinander verflochten: Die Suggestion eines naturzyklischen Neubeginns durch die Erweckung Brünnhildes unterwandert das lineare Fortschreiten des geschichtlichen Verlaufs, kann aber diesen Verlauf weder stoppen noch beeinflussen. Die aufgehende Sonne mag für das »Immer wieder«, das stets erneuerte Jetzt des in der Natur verankerten Mythos stehen, doch sie bescheinigt in der »Götterdämmerung« eine Welt, die anders geworden ist, als sie es einmal war. Der Ur-Zustand lässt sich nur erinnern, nicht wiederherstellen, die Rückkehr elementarer musikalischer Formeln des ersten »Rheingold«-Bildes bleibt – bei aller »Vergegenwärtigung« – Zitat, eine Enklave gelockerter Motivdichte und vereinfachter Harmonik inmitten der ansonsten semantisch regelrecht überdeterminierten Partitur

156

Notenbeispiel 2

der »Götterdämmerung« mit ihrem »Overkill an Sinnbezügen«, die aus dem schier berstenden Erinnerungsspeicher der Leitmotivik herausquellen.

Den Kernpunkt der in sich widersprüchlichen Zeitkonstellation zwischen jenem emphatischen »Es ist«, für das Siegfried steht, und dem insistierenden »Es war« der Historie bildet das Reißen des Nornenseils im Vorspiel der »Götterdämmerung«. Als Wagner – vermutlich im Winter 1852 – einen ersten Prosaentwurf für die Umarbeitung der Nornenszene schrieb, die neu gestaltet werden musste, nachdem sich die Einzeloper »Siegfrieds Tod« zur kompletten Tetralogie ausgewachsen hatte, hielt er unmissverständlich fest, dass das Reißen des Seils mit dem Tagesanbruch zu assoziieren sei. »Sie [die dritte Norn] zieht stark an dem Seil; dieses reißt in der Mitte«, so heißt es im Prosaentwurf, und dazu notierte Wagner als Idee für die dialogische Ausführung: »Leuchtet dort noch Loke[?]« – »es ist der Tag selbst«. Den Tag aber verkörpert, wie oben beschrieben, Siegfried, weshalb denn auch im Vorspiel der »Götterdämmerung« ein aus dem Hornruf des Helden gebildetes Motiv der Blechbläser in stetiger dynamischer Steigerung die »wachsende Morgenröte« und schließlich den Sonnenaufgang musikalisiert (T. 327 ff.).

Wenn an einem Punkt der »Ring«-Tetralogie tatsächlich die Vision aufscheint, dass Siegfried, der neue Mensch, das Fatum der Geschichte überwinden könnte, dann hier, als das Seil der Nornen – Sinnbild historischer Erzählung – in Stücke geht, die Chronistinnen des Weltgeschehens buchstäblich den Faden verlieren (Notenbeispiel 2). Bemerkenswert ist nicht nur, dass auf das oben bereits erwähnte Goldherrschaftsmotiv (T. 3 des Notenbeispiels) hart kontrastierend Siegfrieds Schwert-Motiv in der Basstrompete folgt (T. 4), sondern vor allem, dass sich dies mit einer signifikanten harmonischen Aufhellung von f-Moll nach C-Dur verbindet, jener plagalen, dem Bereich der Kirchen-

musik entstammenden Formel (technisch gesprochen: von der Mollsubdominante zur Tonika), die als Schlusswendung in verschiedenen Tonarten bei Wagner generell für transzendernde Erlösung steht – am Ende der überarbeiteten Fassung des »Fliegenden Holländer« (g-Moll / D-Dur), am Ende von »Tristan und Isolde« (e-Moll / H-Dur) und dann auch am Ende der »Götterdämmerung« (ges-Moll / Des-Dur).

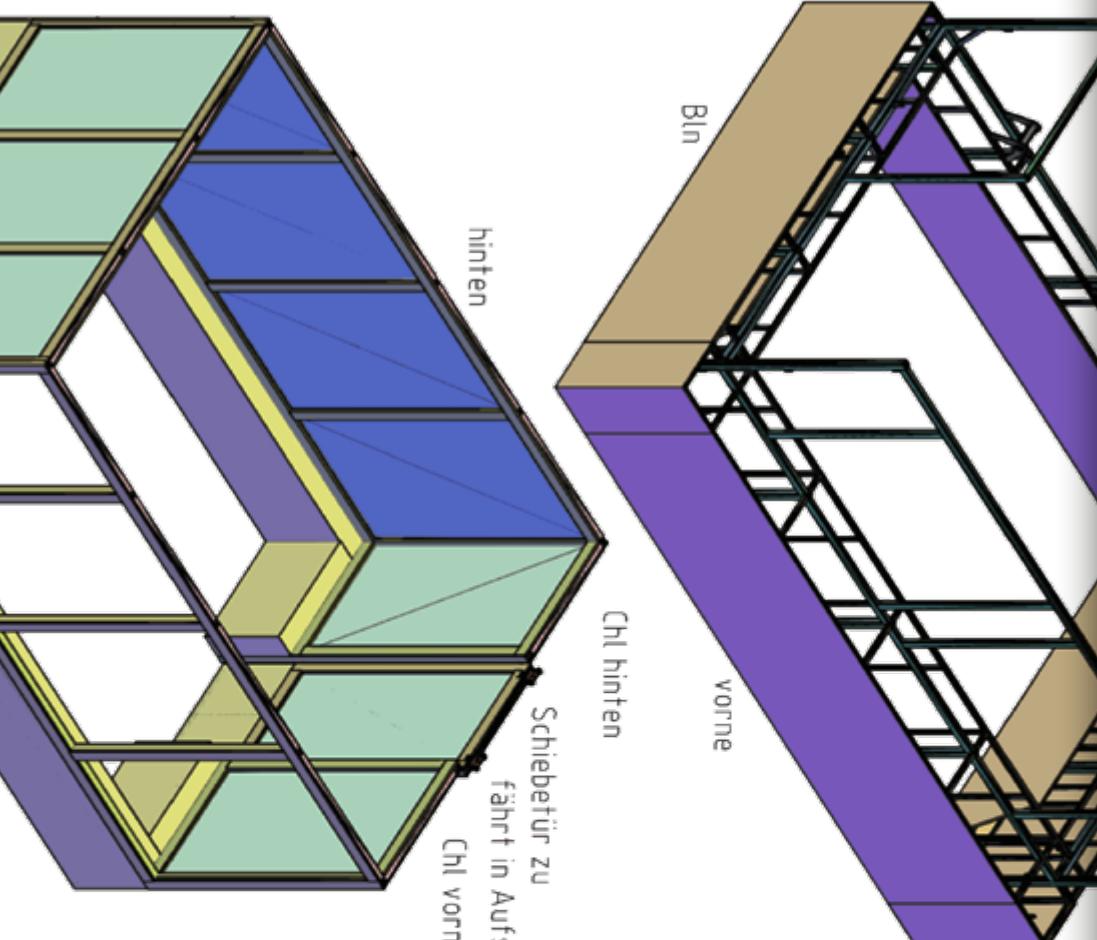
Gemäß der Musik ist es Nothung, das Schwert der Wälsungen, mit dem das Nornenseil attackiert wird wie zuvor bereits Wotans Speer im dritten Aufzug des »Siegfried«; dafür sprechen auch die triumphierend hervorgestoßenen Fanfaren von Siegfrieds Hornruf, kurz bevor das immer stärker gespannte Seil tatsächlich reißt (T. 7–8). Doch als der Riss dann geschieht, erklingt statt des zuvor in Takt 4 bedeutsam akzentuierten C-Dur dessen Paralleltonart a-Moll (über dem Orgelpunkt fis), und mit ihr keine auf Siegfried bezogene Tonfolge, sondern – ebenfalls in der Basstrompete – das Fluch-Motiv Alberichs (T. 9–13).

»Verwirrt ist das Geweb«, so hatte die zweite der Nornen kurz vorher bemerkt und dies dem »rächende[n] Fluch« angelastet. Sollte es zu gewagt sein, hier an das Gewebe der Orchestermelodie zu denken, also an Wagners Dilemma, die Gegenwart des musikalischen Augenblicks – seiner eigenen Konzeption folgend – mit der immer schwerer werdenden Last geschichtlicher Erinnerung im Medium einer bis zur Unübersichtlichkeit ausdifferenzierten Leitmotivik beladen zu müssen? Der die Historie der »Ring«-Handlung dominierende Fluch Alberichs hätte dem Komponisten dann das gegenwärtigste Leben und Handeln ebenso unmöglich gemacht wie seinem Helden Siegfried. An einer Musik, die sich als Realisierung und fortschreitende Akkumulation kulturellen Gedächtnisses erweist, musste die Idee des »neuen Menschen«, der mit allen Sinnen in der Gegenwart lebt, notwendig zerschellen. Dass Wagner mit dem vieldiskutierten Erlösungsmotiv als Schlussstein der

Tetralogie gerade eine musikalische Formulierung wählte, die, wenngleich aufgrund ihres Erklingens im dritten Aufzug der »Walküre« natürlich keineswegs »geschichtslos«, so doch am Ende der »Götterdämmerung« das Gewebe von Grundthemen theatralisch wirkungsvoll durchstößt (und dafür bewusst »reserviert« wurde), dürfte nicht zuletzt dem Ziel entsprungen sein, die kompositorische Verstrickung aus sich selbst heraus zu lösen und der Utopie eines neu gewonnenen *hic et nunc* Geltung zu verschaffen. Dennoch: Als Folge verabsolutierter Augenblicke wäre eine traditionelle Nummernoper, die freilich seit dem Verstummen Rossinis und Cherubinis auch in der italienisch-französischen Tradition unrettbar der Vergangenheit angehörte, für das Revolutionäre der Siegfried-Gestalt eher adäquat gewesen.

Arne Stollberg

Studium der Musikwissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main, daneben Tätigkeit in den Bereichen Regie und Dramaturgie. Nach Tätigkeiten an den Universitäten Bern und Basel seit 2015 Professor für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Mitherausgeber der Zeitschrift »wagnerspectrum«, zahlreiche Publikation zu Richard Wagner und seinem Werk sowie zu Korngold, Schreker u. a.



hinten

Chl hinten

vorne

Schiebetür zu
fährt in Aufsatz1 Chl

Chl vorne

Glasbox Chl vorn
Aufsatzwand 1 vorn
Aufsatzwand 1 Bln
Aufsatzwand 1 Chl
Aufsatzwand 1 hinten
3. Brücke
4. Aufsatzwand 2 vorn
Aufsatzwand 2 Bln
Aufsatzwand 2 Chl
Plafond
6. Glasbox Schiebetür

Verschraubungen M10x40
Befestigung Aufsatzwände
Stahlbau 2-Gurt-Träger davor
vorh. Seitenwände und Plafond
Herstellung BS Ersteinrichtung
am Bau

Szenisch:

?

Beleuchtung:

Dekkenscheinwerfer

Sparc 7 9 Stück

Stahlrohr dafür an Brücke

Aufsatzwand1 hinten

Alle weiteren siehe Datei.

Transport:

Alle Teile auf 2 Stück DLW

Transportrahmen für

Aufsatzwände 1

Gesamtgewicht: ca 1500 kg
Glaswände 632 kg
Aufsatzwände 1 590 kg
Aufsatzwände 2 260 kg

KÖNNETE IHR EINEN GOTT SCHAFFEN? SO SCHWEIGT MIR DOCH

VON ALLEN GÖTTERN! WOHL ABER KÖNNETE IHR DEN ÜBER-

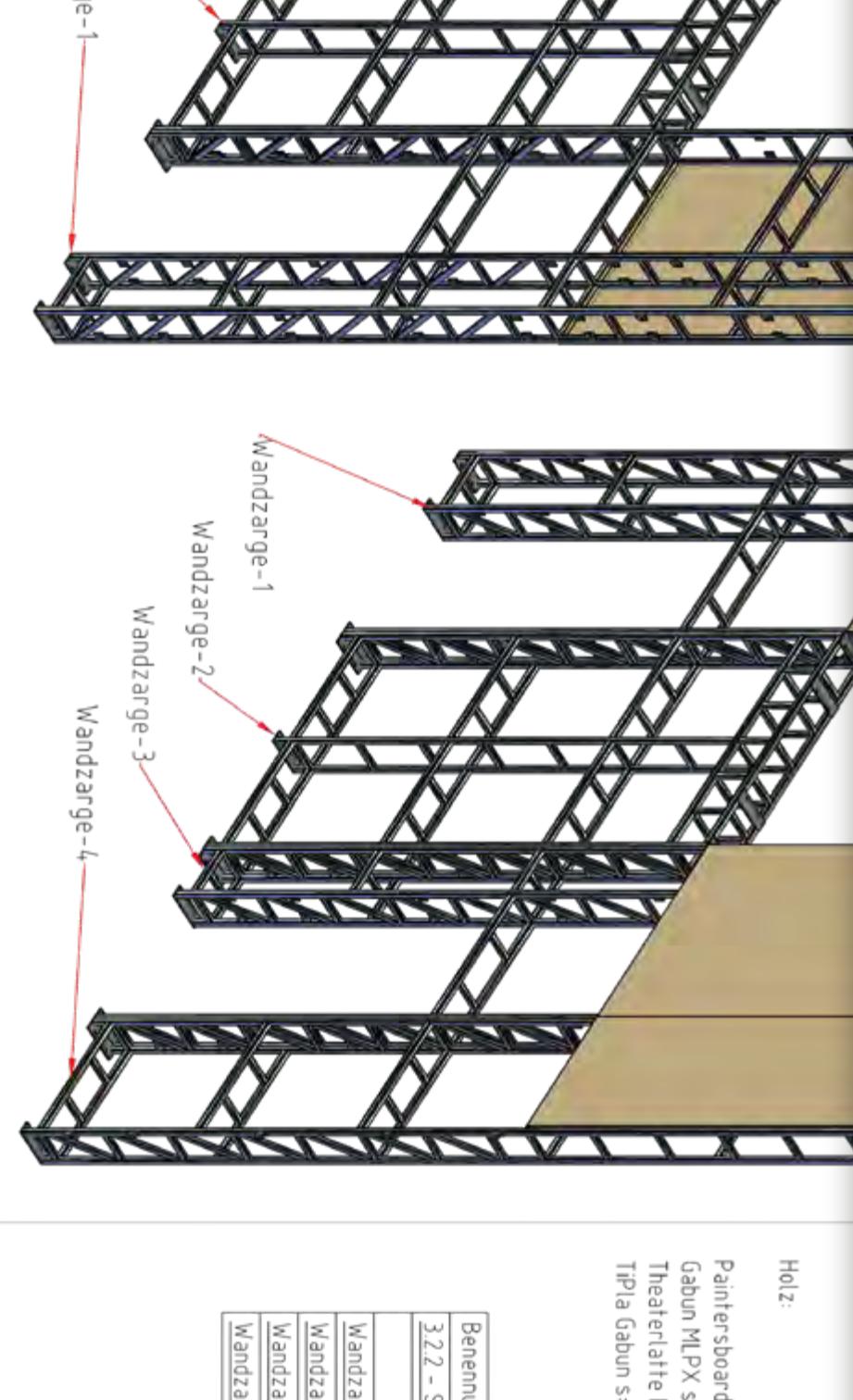
MENSCHEN SCHAFFEN. NICHT VIELLEICHT IHR SELBER, MEINE

BRÜDER! ABER ZU VÄTERN UND VORFAHREN KÖNNETE IHR EUCH

UMSCHAFFEN DES ÜBERMENSCHEN: UND DIES SEI EUER BESTES

SCHAFFEN!

Friedrich Nietzsche: Der Wille zur Macht, 1883



»IM ZWANGE DER WELT ...«

VOR-WORTE ZU EINER »RING«-FIGUR

TEXT VON Gerd Rienäcker

163

Rätselstunde. Mime befragt einen ungebetenen Gast:

»Welches Geschlecht tagt in der Erde Tiefe?«

»In der Erde Tiefe tagen die Nibelungen: Nibelheim ist ihr Land; Schwarzalben sind sie; Schwarz-Alberich hütet' als Herrscher sie einst! Eines Zauberringes zwingende Kraft zähmt' ihm das fleißige Volk, reicher Schätze schimmernden Hort häuften sie ihm: der sollte die Welt ihm gewinnen.«

»Welches Geschlecht wohnt auf der Erde Rücken?«

»Auf der Erde Rücken wuchtet der Riesen Geschlecht. Riesenheim ist ihr Land. Fasolt und Fafner, der Rauen Fürsten, neideten Nibelungs Macht; den gewaltigen Hort gewannen sie sich, errangen mit ihm den Ring. Um den entbrannte den Brüdern Streit; der Fasolt fällt, als wilder Wurm hütet nun Fafner den Hort.«

»Welches Geschlecht wohnt auf wolkigen Höhn?«

»Auf wolkigen Höhn wohnen die Götter: Walhall heißt ihr Saal. Lichtalben sind sie; Licht-Alberich, Wotan,

waltet der Schar. Aus der Welt-Esche weihlichstem Aste schuf er sich einen Schaft: dorrt der Stamm, nie verdirbt doch der Speer, mit seiner Spitze sperrt Wotan die Welt. Heil'ger Verträge Treuerunen schnitt in den Schaft er ein. Den Haft der Welt hält in der Hand, wer den Speer führt, den Wotans Faust umspannt: ihm neigte sich der Niblungens Heer; der Riesen Gezücht zähmte sein Rat: ewig gehorchen sie alle des Speeres starken Herrn.«

164

Und, der ungebetene Gast – Wanderer nennt er sich – stößt mit seinem Speer auf den Boden; ein leichter Donner ist zu vernehmen; der Gastgeber wider Willen erschrickt, der Wanderer ist erkannt, Wotan hat Mime unverblümmt zu rechtgewiesen mit seiner Antwort! Was er kundtut, möchte einen Status quo rekapitulieren und als ewig, unverrückbar hinstellen: Alberich habe die Zwerge durch des Ringes Gewalt geknechtet, ihm und seiner Macht indessen gilt das Präteritum – er hütete der Schwarzen Schar, er zähmte sie einst durch den Ring, jetzt aber hütet er sie nicht, zähmt er sie nicht!

Fasolt und Fafner errangen den Hort und Ring; indessen ist Fasolt erschlagen, Fafner zum wilden Wurm verwandelt, um den Hort mit seinem Leibe zu decken, aber er schafft keinen Reichtum, mehrt den Schatz nicht, lässt den Ring nicht arbeiten für sich; Bibliothekaren gleicht er, die ihr Gut magazinieren, Kleinbürgern, die ihr Geld in den Strumpf stecken, oder jenem von Christus apostrophierten faulen Knecht, der sein Goldstück vergräbt, mit dem Pfunde nicht zu wuchern vermag.

Einzig Wotan habe das Geschehen im Griff, und solange er den Speer in der Faust halte, müssten Zwerge und Riesen ihm gehorchen. So erzählt es Wotan dem Zwerg, auftrumpfend weist er ihn in die Schranken. Und doch ziehen Schönheitsfehler sein ehernes, geradewegs verfertigtes Porträt: Dass er der Weltesche den Speer entnahm – und

zwar ihrem weihlichsten Aste! –, ließ den Weltenbaum verderren; seine Macht ward bezahlt mit dem Siechtum verwundeter Natur; folgenlos dürfte solcher Frevel nicht sein; hält der Gott seine Waffe in der Hand, fordert er sein Recht als Weltenherrscher, so ist er doch zum Wanderer geworden: Unstet zieht er von Ort zu Ort, in der Welt, nicht auf wolkiger Höh', als Beobachter, nicht als Herr, maskiert, Harun Al Raschid, der seine Untertanen beobachtet, nur dass er in Mimes Höhle keine Untertanen vor sich hat: Wie muss es um seine Macht bestellt sein, wenn er als Beobachter die Welt durchzieht, potentielle Gegner aufsucht, um sie zurechzuweisen, dem wirklichen Feinde hingegen – Alberich – Kumpelei anbietet (»Siegfried« II,1) und, darin Harun Al Raschid unähnlich, nirgends einzugreifen vermag ins Getriebe, mit Worten hausiert, aber nicht mit Taten? Seine Predigt, sie lebt von der Verdrängung; dem potentiellen Feinde verlarvt sie, was dem Redner widerfuhr und widerfahren wird; dem Prediger indessen gaukelt sie Vergangenes vor und die ersehnte Rückkehr ins Vergangene; dass es kurzerhand prolongiert werde, hat Wotan als Hoffnung längst begraben; warum seine Macht beschädigt ward und von wem, hat er Mime gegenüber auszuplaudern keinen Grund, weil ihn vom Zwerge immer noch die »Summe aller Intelligenz«, die Anstrengung des Begriffs, partikulare Hellsicht unterscheidet. Partikulare Hellsicht, denn sie geht zu Bruch, wenn der Wanderer einem Knaben gegenübersteht, wenn der so fest gehaltene, so herrscherliche Speer mit all den Verträgen, Bindungen, mit all dem eingeschriebenen Anspruch zerschellt.

Des Wanderers Rede, sie verschweigt mancherlei, verdrängt alle Wundmale des Gottes, degradiert Wundmale der Natur zum bloßen Nebenher, und sie überführt ihr Wissen ins blanke Gegenteil; die Wirklichkeit macht den Lehr-Vortrag zur Farce. Wie das zuginge, erzählen die Nornen, erzählt Waltraute; göttlicher Ohnmacht allein gibt die

165

letztere das Wort: Seit Brünnhildes Verbannung, heißt es, durchziehe Wotan die Welt, verurteile er Walhall zur Untätigkeit, die Helden und Wunschmädchen zur ahnungslosen Staffage; einst kehrte er heim, in der Faust die Splitter einer Waffe, und von nun an hätte er den Untergang seiner Festung vorbereitet. Seinem Winke folgten die Helden, als sie die verdorrte Weltesche in Holzscheite verwandelten, als sie die Scheite rings um die Burg schichteten; seinem Winke folgten Götter, Wunschmädchen, Helden, als sie im Raume sich versammelten, dumpf ergeben, wartend, ohne zu wissen worauf, stumm wie der Göttervater.

Gleicher und anderes berichten die Nornen; ins Zentrum rückt der Weltenbaum – unverwelkt einst, allbeschützend die Natur und Weisheit, habe er eine Wunde empfangen: Wotan, so heißt es, brach einen Ast heraus, verwandelte ihn zum Speer; unheilbar sei die Wunde, »in langer Zeiten Lauf« verwelkte der Wald, fielen die Blätter, verdorrte der Stamm, versiegte der Weisheit Quell, jener Quell indes, dem Wotan zuvor Wissen abgefordert, dafür sein Auge geopfert habe. Den verdornten Weltenbaum, erzählen Erdas Töchter, ließ Wotan fällen, und so entrollt sich, Schritt für Schritt, eine zwiefache Dämmerung – Wotan und die Natur seien ihr verfallen; dass ein »kühner Gott« den Auftakt dazu gegeben habe, ist kundgetan und zugleich relativiert durch Wotans Opfer. Natur und Gott, so heißt es im Klartext, verstümmelten sich wechselseitig, und es habe ein seltsamer Handel stattgefunden: Weisheit gegen Natur, Natur gegen Macht. Nicht genug des Verhängnisses – erst musste ein starker, unversehrter Gott Hand an sich legen, die eigene Natur zerstören, unterm Diktat der Weisheitsquelle allerdings, damit er, weise und verwundet, der Natur ringsum Schaden zufügte als Preis künftiger Macht. Warum der Gott jenen Quell aufsuchte, Weisheit begehrte, entrückt sich dem Nornengeist, und Wotan selbst fasst es in karge Worte: »Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut«

(»Walküre« II, 3). Nicht beliebige Weisheit, Herrscherwissen hatte der Gott begehrt – um Fricka zu gewinnen, wie er ihr gegenüber beteuert (»Rheingold« II, 1)? Wotans Geständnis, abgefordert durch Natur – Brünnhilde, Erdas Tochter, steht dafür ein! –, macht sein Beteuerern zwielichtig. Entsegte er der Liebe, als er Fricka für sich gewann?

Dies und anderes bleibt im Halbdunkel, unbewusst den Naturwesen, insofern die Nornen sie repräsentieren, halbbewusst dem Gotte, der in Verhältnisse sich verstrickt, kaum dass er zu handeln beginnt, der Ahnung überlassen, die Wagner allen Vorgängen aufprägt und ihrem hintersinnigen Kommentar: Im Dämmerlicht auch sie! Davon sprechen die Wirrsale unterschiedlichster Zusammenhänge, Aktionsfelder, sprechen diskursive Handlungs- und Reflexionsstränge; wie der Nornen Seil verknüpfen sie Hellsicht mit ihrem Gegenteil, Gewusstes und Erahntes, hochgetriebene und verweigerte Klarheit; überreichlich jedoch und beklemmend, was dem Blick sich einsichtig macht – als »Zwang der Welt«, dem Natur und Mensch gehorchen, der beides im Schraubstock hält, also die von Menschen geschaffenen Verhältnisse überschreitet oder zu überschreiten scheint, als »Vorgeschichte der Menschheit! [...]«

Brünnhildes übergroße Liebe, bevor sie in Hass umschlägt, aber noch inmitten ausbrechender Wut, trägt Utopie, unüberhörbar: Sie möchte allen bisherigen Verhältnissen, bisher erfahrbarem Amalgam von unberechenbarer Natur und knechtender Zivilisation den Abschied geben, ein für allemal, ohne zu wissen, wie das andere beschaffen ist. Immerhin: Der Liebe müsse und werde es gehören, und Liebende könnten die Stafette aufnehmen, auch diesseits der Verhältnisse.

Fragende erst recht, weil die Anstrengung des Gedankens, zusammen mit aller Sehnsucht und Liebe, das blind Naturwüchsige durchschlägt, ihr Unberechenbares außer Kraft setzt, gleichzeitig jene Verhältnisse ins Wan-

ken bringt, die auf Blindheit und Unberechenbarkeit ihrer Geschöpfe sich verlassen. Wagner, allzu später Romantiker, bekennt sich zur Aufklärung und damit zum kritisch-aufklärerischen Potential der Frühromantik selbst: Eingreifender Frage nämlich verdanken die Athenäumsfragmente, Heinrich Wackenroders Reisebriefe und Berglinger-Fragment, Friedrich Schlegels Reflexionen und jene von Ludwig Tieck und Friedrich Novalis, verdanken die Novellen von E.T.A. Hoffmann ihre eigentümliche Hellsicht, die aller Bestandsaufnahme, ebenso den Träumen, Wunschgebilden sich mitteilt.

Eingreifender Frage hat auch Schopenhauer keineswegs entrapten, und Wagner, der ihn plündert, darf auch seiner Hellsicht trauen: Ihr ist zu verdanken, dass heldische Gebärde, Jung-Siegfried nicht hingenommen, nicht glorifiziert, sondern durchleuchtet, ihres Untauglichen überführt wird.

Kommt, inmitten der früh- und hochromantischen Poesie, inmitten der Schopenhauerschen Kulturkritik und der Erlösungsfiguren, Goethes »Faust« permanent ins Blickfeld, greift Feuerbach um sich, mit Schopenhauer vereint und ihn überwindend – ausdrücklich komponiert Wagner jene Schlussversion, die auf Ludwig Feuerbach zurückgeht! –, so ist dem romantischen Erbe selbst Genüge getan, denn was immer es in sich aufnimmt an Irrationalität, wird seinem Gegenteil verschwistert – weitergetragener Aufklärung, die freilich einer veränderten Wirklichkeit zu begegnen, darin selbst sich zu verändern hat.

Solchem Blick gehorcht das Romantische in Wagners Konfigurationen, gehorchen seine Bilder der Natur und Zivilisation, gehorchen die Vorgänge und Chiffren, darin Unwillkür und Willkür ineinander übergehen, gehorcht die Bestandsaufnahme und Anstrengung des Utopischen oder Illusionären, je nachdem.

Bohrendem Fragen entspringt denn auch jener Schritt ins Diskursive, weil Diskurse stattfinden, ins Epi-

sche, weil Aktionsfelder nicht mehr zureichen, die Stoffmassen und aufgehäuften Fragen einzuspannen. Akteure, sie monologisieren allenthalben, rekapitulieren, im Fragespiel oder in ausgedehnt rechtfertigenden, begründenden und Beistand erheischenden Erzählungen, Geständnissen, Beeteuerungen etc. das Geschehene und Nichtgeschehene, entrollen, unter der Hand, Selbstbildnisse, die ihr Blickfeld um ein vielfaches überschreiten. Ihrer hell- und dunkelsichtigen Reflexion – und es gibt keine, die aller Hellsicht enträt! – gesellt sich der hintersinnige Kommentar, ihm taugt nicht erst das orchestrale Gewebe, sondern die beigestellte Aktion selbst, der jeder fragende Geständige, Kundschafter sich ausliefern muss.

Wotan und Mime tragen ihre Kenntnisse und Maskenspiele einander vor, damit sie, wider aller Hoffnung, zuschanden gehen: Den Speer hält Wotan fest in der Hand? Als bald wird Siegfried ihn zerschlagen. Zwerg Mime hingegen, der alles zu wissen scheint von den Göttern, Riesen, Nibelungen, von Siegmund und Sieglinde, von Siegmunds Schwert und dem wilden Wurm – ihn zu erschlagen, zieht er den Knaben auf –, kann das Nächstliegende nicht fassen, sein nahes Ende! Die Wissenswette, sie ist doppelbödig ohne Maßen. Nicht minder das andere Fragespiel, der Nornen Gewebe: Auch hier droht Erzählnern der Untergang, weil das Nächstliegende ihnen unerfindlich bleibt, das Orakel sich ad absurdum führt. Und doch, je schlimmer es die Akteure betroffen hat, je befangener noch ihre Reflexion ist, desto dringlicher ihr Fragen, ihre Diskurse, der Versuch, jenes Gesträpp aufzulichten, dem sie verfangen sind.

Waltraute, eines der vielen Wunschmädchen, die ihren Bannkreis nie überschritten, wird ihn durchbrechen als Botin und als Handelnde, die allem Unheil, dem Schicksal in die Speichen greifen möchte; ihr angstvoller Bericht trägt die Wundmale des Geschehenen und die Zeichen ver-

suchter Wende, das macht ihn zum Boten des anderen, für einen Augenblick nur, dann flieht der Bote ins gegenwärtige Unheil zurück, weil es keinen Ausweg gibt. Und doch, Waltrautes Bericht steht im Raume, Brünnhilde nimmt ihn auf, rekapituliert ihn, gehorchend der jähnen Einsicht, auf dass sie wissend in den Tod geht.

170

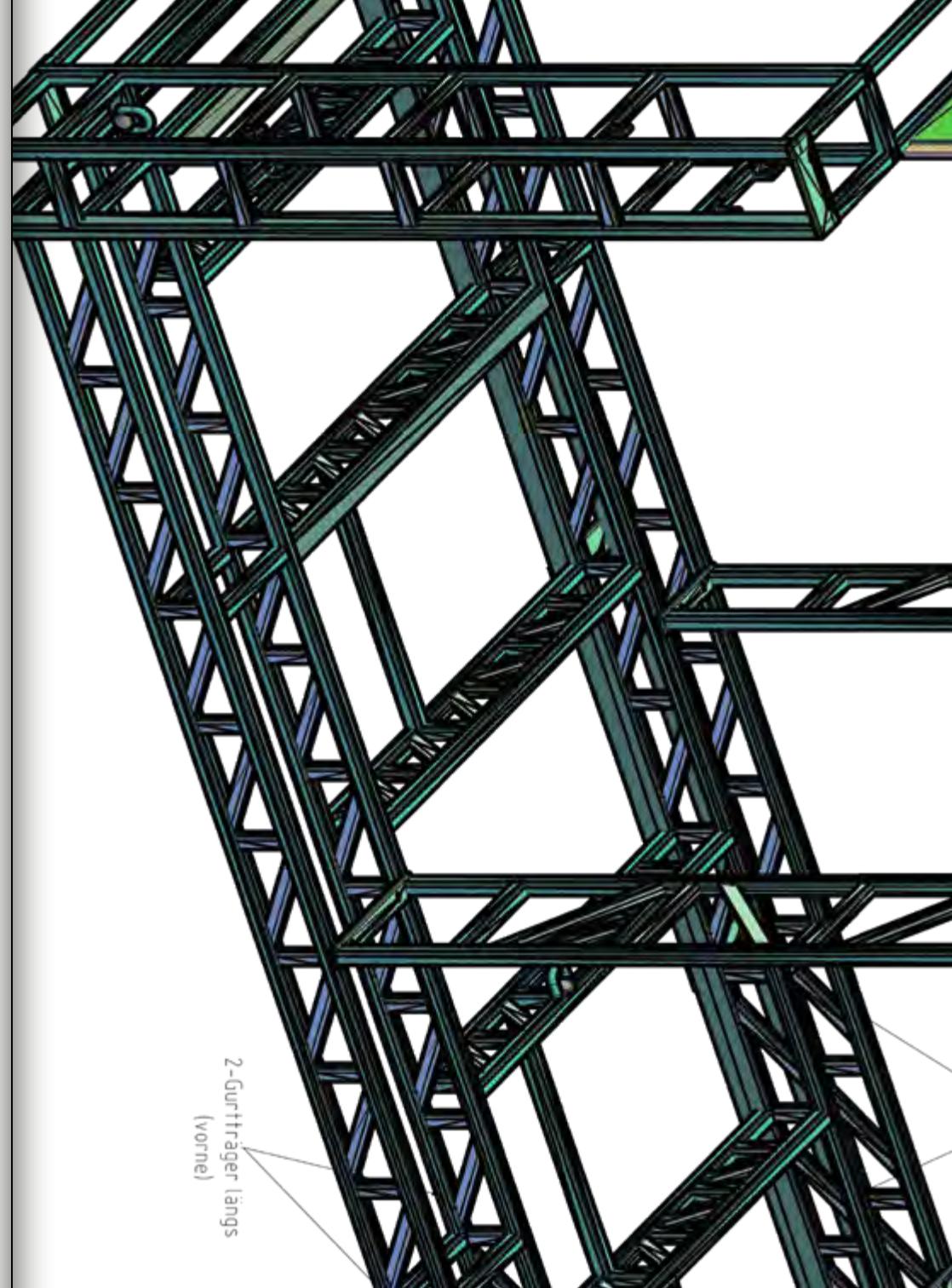
Dass Unbedenkliches in vages Bedenken umschlägt, rehabilitiert Siegfried im Angesicht des Todes, und seiner unvollendeten Reflexion, dem Versuch, im Traume das Geschick zu wenden, verdankt sich Brünnhildes Tat, die sein Unvollendetes aufnimmt und zu Ende führt.

Und, was die Figuren nicht zu Ende bringen, ist komponierten Denkfiguren, musikalisierter Aktion vorbehalten: Siegmund, erschlagen, begegnet dem Sohne, Sieglinde umfängt ihr Kind inmitten des Waldes, hernach in Brünnhildes emphatischem Abschied und Bekenntnis: Als ob Siegfried der Mutter wiedergegeben würde, Brünnhilde ihm folgte auf dem »Wege zu den Müttern«! Im Bilde der Mutter verlischt denn auch das Unberechenbare, Gefährliche der Natur, kommen ihre Geschöpfe zur Ruhe, kommt Liebe zu sich, gereinigt vom Hass, geläutert, damit sie ihre Kreatur beschütze. Der Mutterliebe überführt sich die Utopie, und wer danach fragt, ist auf dem Wege dahin!

Gerd Rienäcker

geboren 1939, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Komposition. Nach Tätigkeiten als Dramaturg arbeitete er von 1966 bis zu seinem Tod 2018 als Musikwissenschaftler an der Humboldt-Universität, von 1990 an als Professor für Theorie und Geschichte des Musiktheaters. Die Beschäftigung mit Richard Wagner und seinem Werk stand im Mittelpunkt seiner weitgespannten wissenschaftlichen Interessen, u. a. in seiner Monographie »Richard Wagner: Nachdenken über sein Gewebe«, Berlin 2001.

2-Gurtträger längs
(vorne)



...] LASS MICH DIR NOCH ETWAS VON BRÜNNHILDE SAGEN. AUCH SIE VER-

DIESER RING: DA IHN WOTAN VON IHR FORDERT, TRITT IHR

KENNST DU DOCH, WENN DU IHRE WEIGERUNG, DEN RING WOTAN ZU

NUR NOCH DER GRUND IHRER TRENNUNG VON WOTAN ENT-

ÜBERLASSEN, HART UND EIGENSINNIG FINDEST. ERLEBTEST DU NICHT,

GEGEN (WEIL SIE AUS LIEBE HANDELTE), UND NUR EINES WEISS SIE JETZT

DASS BRÜNNHILDE SICH VON WOTAN UND ALLEN GÖTTERN GESCHIEDEN

NOCH, DASS SIE ALLEM GÖTTERTHUME ENTSAGT HAT UM DER LIEBE

UM DER LIEBE WILLEN, WEIL SIE WO WOTAN PLÄNEN NACHHING

WILLEN. SIE WEISS ABER, DASS DIE LIEBE DAS EINZIG GÖTTLICHE IST:

- NUR - LIEBTE? SEIT VOLLEND'S SIEGFRIED SIE ERWECKT, HAT SIE

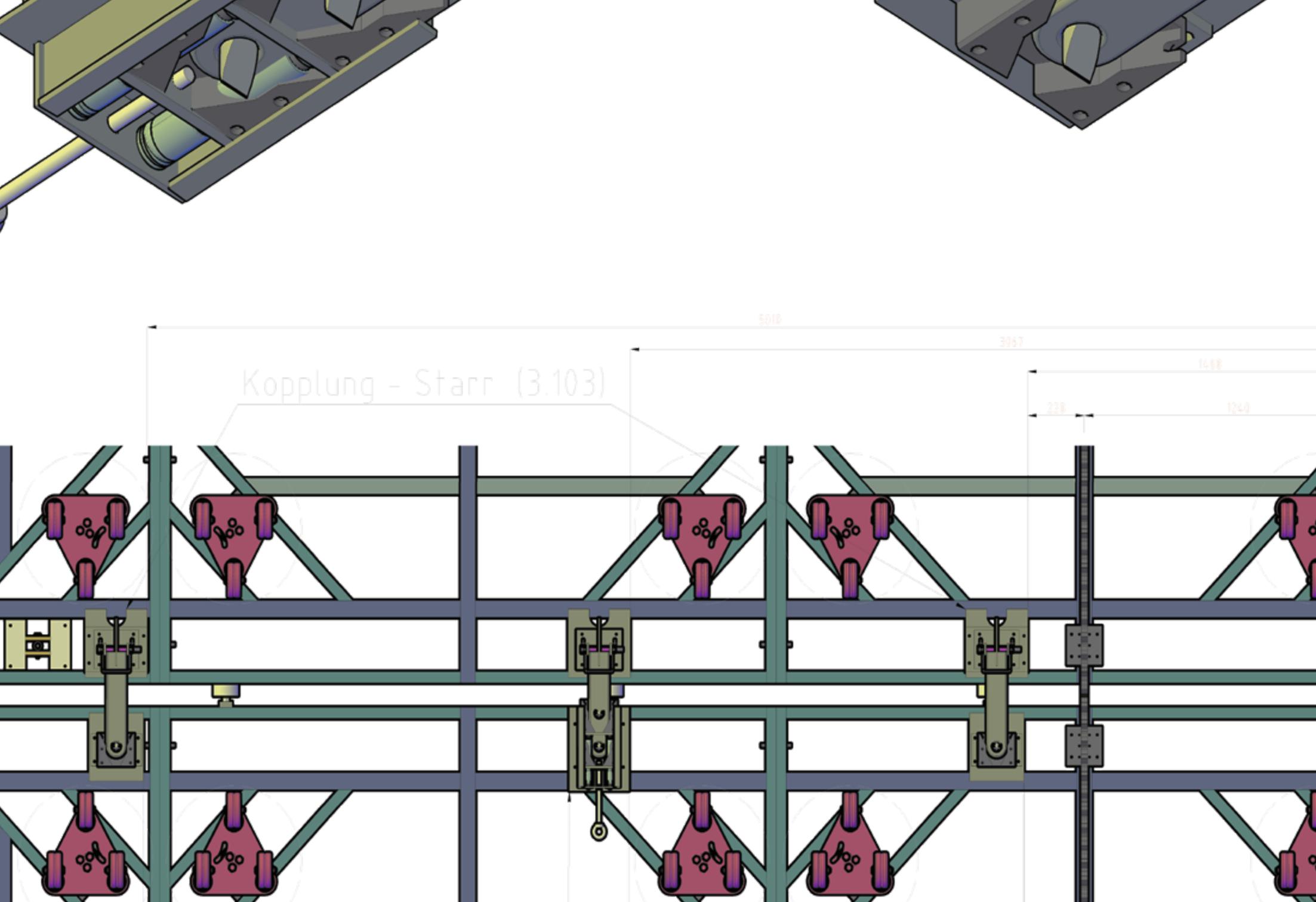
SO MÖGE DENN WALHALL'S PRACHT ZU GRUNDE GEHEN, ABER DEN

KEIN ANDRES WISSEN MEHR ALS DAS WISSEN DER LIEBE. NUN,

RING - (DIE LIEBE) - OPFERT SIE NICHT [...]

DAS SYMBOL DIESER LIEBE IST = DA SIEGFRIED VON IHR ZOG =

Richard Wagner an August Röckel, 25./26. Januar 1854



SCHWARZ-ALBAN

BERG, WAGNER, UND DIE
ANTIHELDEN DER WIENER MODERNE

TEXT VON Christopher Hailey

176

Auf wonnigen Höh'n,
in seligem Weben wiegt ihr euch;
den Schwarzalben verachtet
ihr ewigen Schwelger!
Habt Acht! Habt Acht!

Alberich, »Das Rheingold«

Lange Zeit war es selbstverständlich, Schönbergs atonale Revolution als Wagners wichtigstes Vermächtnis an die Wiener Moderne zu betrachten – als unerbittliche Konsequenz aus dem »Tristan« und Trennlinie zwischen Zukunft und Vergangenheit. Das kompositorische Umfeld der Wiener Jahrhundertwende ist jedoch komplex und die Konturen der Wagner-Rezeption vielfältig und abwechslungsreich. Würde man die Geschichte der Wagner-Rezeption im Wien des frühen 20. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt der Operndramaturgie statt dem der Harmonik schreiben, wäre Alban Berg und nicht Arnold Schönberg die zentrale Figur, ein Bindeglied zwischen dem eng gesteckten Kreis um seinen Lehrer und der viel weiteren Sphäre seiner Zeitgenossen. Natürlich zogen die Wiener Komponisten jeweils sehr unterschiedliche Lehren aus Wagners musikalischen Neuerungen, sei es in der Handhabung des Verhältnisses zwischen Singstimme und Orchester, der Verwendung von Leitmotiven oder der Erweiterung der harmonischen Mit-

tel. In der Wahl ihrer Themen und Inhalte gibt es dagegen auffallende Übereinstimmungen, die ein anderes Licht auf Wagners Einfluss werfen. Fort sind die Götter, die unglücklich Verliebten, die Ritter, die Troubadoure und die arglosen Narren, die Erlösung suchen und gewähren; an ihre Stelle tritt eine Reihe auffallend komplexer und konfliktreicher Figuren, die in vielerlei Hinsicht aus der Schattenwelt von Wagners Opern hervortreten.

Wie alle jungen Musiker seiner Generation war Alban Berg vernarrt in Wagner, mitgerissen von den Klangwogen, die aus dem heimischen Klavier drangen oder auf der vierten Galerie der Oper emporstiegen, von wo Berg den Inszenierungen Gustav Mahlers und Alfred Rollers beiwohnte. 1909 reiste er eigens nach Bayreuth, um den »Parsifal« zu sehen, aber er war von den biertrinkenden Philistern, mit denen er das Erlebnis teilen musste, zutiefst angewidert. Wagner war ihm unantastbar, und im Hochgefühl der glühenden Liebe zu seiner Verlobten Helene Nahowski wähnte er sich als ihr wagnerianischer Held:

»Was seinerzeit körperliche Stärke wert war,
das ist's heutzutage die Geistige, die Seelische, u.
insofern verglich ich mich mit Siegfried. Es kam
ja hauptsächlich um meinen Kampf gegen die
Schwarzalben an, deren Streben nach Reichtum,
Gelehrtheit, Berühmtheit, äußerlicher Macht ich
mein Streben nach dem Höchsten, – nach Brünn-
hilden-Helenen dem Sinnbild geistiger u. sittli-
cher Vollkommenheit, gegenüberstellen wollte. «

Berg blieb ein lebenslanger Wagnerianer und versteckte sogar ein »Tristan«-Zitat in seiner »Lyrischen Suite«. Doch Bergs Beziehung zum »Meister« erfuhr im Laufe der Zeit eine deutliche Akzentverschiebung. Im Jahr 1908 beschrieb er Helene sein Idol als Lichtgestalt:

177

Wagner war eben, wie alle Genies, von dem Gedanken beseelt, dass die »jetzige Welt die denkbar schlechteste« ist, aber er verbohrte sich nicht so sehr in dem Gedanken wie Schopenhauer u. seine Schule, um nicht zu erkennen, dass wir der Zukunft mit hellstem Optimismus entgegensehen können u. müssen. [...] Und siehst Du, Helene, insofern ist Wagner moderner als Schopenhauer, insofern ist er Lebensbejaher, – ist er Ibsenjaner – Nietzscheaner – – – !!

Theodor Adornos Erinnerungen an den späten Berg vermitteln jedoch einen anderen Eindruck:

Ist an den behenden Verbindungslien zwischen Wagner und Berg irgendein Wahres, so wäre es Ähnlichkeit mit dem Wotan der »Götterdämmerung«: nicht mit der Allegorie des sich verneinenden Weltwillens – der war bei Berg schon vor dem ersten Es des »Rheingolds« verneint – sondern dem individuellen Charakter des großmütigen, verstrickten und müden Gottes. Berg hat die Negativität der Welt mit der Hoffnungslosigkeit seiner Phantasie unterboten, mit aller gestauten Fülle und Essenz des Wiener Pessimismus sie akzeptiert [...]

Dieser starke Gegensatz belegt mehr als eine Entwicklung zwischen Jugend und Reife: Berg war zu einem Opernkomponisten geworden, dessen eigene Charaktere ihm neue Einblicke in die Charaktere Wagners verschafft hatten, insbesondere in die düsteren Kräfte, die im »Ring des Nibelungen« stecken. In Bergs Opern gibt es keine Siegfriede, aber sie sind von Schwarzen durchdrungen. Überdies geben seine Opern keine beruhigende »Lebensbejahung«, sie öff-

nen keine Horizonte für die Zukunft und spenden keinen Trost aus der Vergangenheit. Es ist der Wiener Pessimismus in seiner dunkelsten Form, ein Weg, der von der »Welt von Gestern«-Nostalgie des »Rosenkavaliers« in eine Welt hoffnungsloser Zukunft führt, vom wehmütigen »Ja, ja« der Marschallin bis zum düsteren »Hopp, hopp« von Wozzecks Waisenkind.

VON HELDEN UND ANTIHELDEN

Über »dramatische Musik« schrieb Schönberg 1912: »Mir ist es zu anstrengend, mich in die Innerlichkeiten mir gleichgültiger Menschen zu vertiefen, um sie durch Äußerlichkeiten darzustellen.« Der Kontrast zu Alban Berg könnte nicht größer sein. Berg war der geborene Opernkomponist, weil er von allen Facetten des menschlichen Daseins fasziniert war – eine Faszination, die er mit wichtigen Komponisten seiner Zeit, darunter besonders seine Freunde Alexander Zemlinsky und Franz Schreker, teilte. Auch diese beiden stellten die Oper in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens.

1902 berichtete Zemlinsky Schönberg in einem Brief von seinen Plänen einer Oper – es sollte »Der Traumgörgen« werden – inspiriert von Heinrich Heines »Der arme Peter«, einem Träumer und Phantasten, der sein kurzes Leben ungeliebt und missverstanden lebt, »weil er so ganz anders ist als alle seine Mitmenschen.« Aus Zemlinskys nächstem Brief geht hervor, dass Schönberg die Idee eines solch unheroischen Protagonisten widerstrebt:

Sehr richtig ist, dass der »Held« die active Person ist... Vielleicht ist das aber nicht so nothwendig wie es scheint – das weiß ich nicht! Aber missverstanden hast du das Motiv, welches tragisch wirkt! Ich glaube – u. das ist meine Absicht so zu machen

- es genügten die - aus einer von der Natur, dem Schicksal, eigentümlich veranlagten Menschen-seele - notwendigen tragischen Folgen, diese uns nahe zu bringen, sie rührend zu machen. Kein Zweck für die Allgemeinheit, keine große Idee, ganz allein der traurige Mensch mit seiner großen Individualität, die ihm sein großes Leid bringen, u. z. durch die Liebe, wirkt tragisch.

Deshalb schließt Zemlinsky, »will ich auch meinen Stoff in einem realen, kleinen Milieu halten.«

Mit der Wahl des Protagonisten und des Schauplatzes wandte sich Zemlinsky bewusst von Wagner ab. Diesen Weg gingen bereits die veristischen Opern von Mascagni, Leoncavallo und Puccini, und 1903 reagierte das Wiener Publikum mit besonderer Begeisterung auf Gustave Charpentiers Porträt des Pariser Alltagslebens in »Louise«. Auch Franz Schreker bemerkte das und beschloss, »mit aller Wagner-Nachahmung zu brechen« und »einfache bürgerliche, zum Teil vulgär sprechende Menschen des Alltags auf die Bühne« zu stellen. In seinem Libretto zu »Der ferne Klang« verlässt Fritz, ein Komponist, der von seiner Suche nach dem immerwährenden fernen Klang besessen ist, Grete, seine naive junge Geliebte, die daraufhin in die Hände einer Zuhälterin fällt und in das Trauma von Ausbeutung und Prostitution abrutscht. Mit der Uraufführung im Jahr 1912 wurde Schreker der erste dieser neuen Generation von Wiener Komponisten, der einen breiten internationalen Erfolg verbuchen konnte. Dem folgte allerdings prompt eine schonungslose Reaktion der Kritik. In seiner Rezension der Leipziger Inszenierung aus dem Jahr 1913 schrieb August Spanuth:

Wie so ziemlich alle modernen Dichter - so lange sie noch jung sind - geht Schreker mit sansculottenhafter Ungeniertheit auf das Sexualproblem

los, stapft mit blinder Bravour in den Sumpf der Prostitution hinein, bis er uns seine »Heldin« als Straßendirne unterster Ordnung vorgestellt hat. So gelangt er zu Situationen, die anderen psychologisch und technisch schlicht unkomponierbar erscheinen.

Berg, der den Klavierauszug von »Der ferner Klang« erstellt hatte, dachte offensichtlich in dieselbe Richtung, ging aber noch weiter, als er Büchners »Woyzeck«-Fragment als Thema für seine erste Oper wählte. Auch hier wunderte sich Schönberg, dass Berg eine Oper über einen so elenden, unattraktiven Verlierer schreiben wollte. Schönbergs Außenseiter – der Mann in »Die glückliche Hand« und letztlich auch Moses – sind edle Abstraktionen, Märtyrer, die heroisch leiden. Weder Wozzeck noch sein historisches Vorbild, der Gefreite Johan Christian Woyzeck, der seine Frau ermordete und ordnungsgemäß vor Gericht gestellt und hingerichtet wurde, hatten etwas Heroisches oder Abstraktes an sich. Georg Büchner nutzte Woyzecks gut dokumentierte geistige Instabilität, um einen berüchtigten Gerichtsfall in ein Drama über einen unwahrscheinlichen Protagonisten zu verwandeln, der sowohl von der Gesellschaft als auch von sich selbst entfremdet ist. In Büchners Händen wird Woyzeck zu mehr als einer Fallstudie über die Pathologien eines Untermenschen. Er ist ein passiver Antiheld, dessen bloße Existenz die grausame Heuchelei seiner »Vorgesetzten« herausfordert – jener Vorgesetzten, die ihn nicht nur verurteilten und hinrichteten, sondern auch zu den Bedingungen beitrugen, die ihn überhaupt erst gemacht haben.

Berg und seine Wiener Zeitgenossen – man könnte etwa Julius Bittner, Franz Schmidt und Erich Wolfgang Korngold nennen – haben sich auf komplexe, fehlerbehaftete und oftmals moralisch kompromittierte Opernprotagonisten spezialisiert. Man hatte eine Vorliebe – bereits in der deka-

denten Literatur des Fin de siècle – für Nervenbündel und verängstigte Psychen, für Außenseiter und Ausgestoßene. Die Bandbreite ist groß, denkt man an Wozzeck, die panische Frau in Schönbergs »Erwartung«, Bittners temperamentvolle Verführerin in »Die rote Gred«, Schrekers gequälten Buckligen Alviano in »Die Gezeichneten«, Zemlinskys weltfremden Träumer in »Der Traumgörge«, Schmidts sadistische Königin in »Fredigundis«, die fiebrigen Wahnvorstellungen eines trauernden Witwers in Korngolds »Die tote Stadt« und Lulu, das amoralische Objekt der Begierde, um nur einige zu nennen.

Die Komponisten der Wiener Moderne waren umfassend gebildet und informiert, mit Émile Zola ebenso vertraut wie mit August Strindberg; sie diskutierten ebenso häufig über Otto Weininger wie über Sigmund Freud. Aber sie brauchten keine Romane, Theaterstücke oder psychologischen Abhandlungen zu lesen, um ihre Figuren zu finden. Sie konnten ihnen auf der Straße und in den Salons, in den Wirtschaftshäusern und Mietskasernen Wiens selbst begegnen. Bergs Identifikation mit Wozzeck wurde durch seine eigene militärische Ausbildung noch verstärkt, und in den Wirtshauszenen der Oper finden sich Elemente der österreichischen Volkstradition, die er aus den Sommern in Kärnten und der Steiermark kannte. Bergs Hauptanregungen waren jedoch städtischer Natur. Die Schauplätze von »Lulu« mögen Berlin, Paris und London gewesen sein, doch Berg kannte seine Protagonistin und ihre Verehrer nur allzu gut aus seinem eigenen verworrenen sozialen und häuslichen Leben in Wien.

Im Jahr 1900 war Wien zu einer Stadt mit fast zwei Millionen Einwohnern geworden, die von Einwanderern aus den Provinzen überschwemmt wurde und sich kritischen Herausforderungen hinsichtlich Infrastruktur, Wohnraum und Beschäftigung stellen musste. Wien war auch die Hauptstadt eines zerrissenen Kaiserreichs, denn hinter dem Glanz der Stadt brodelten Spannungen, die einst festgelegte Vor-

stellungen von Klasse, Religion, ethnischer Zugehörigkeit, nationaler Identität und sexuellem Anstand aushöhlten. Es ist bezeichnend, dass diese besagten Opern weitgehend zwischen Schnitzlers »Reigen« (1897) und Freuds »Das Unbehagen in der Kultur« (1930) entstanden, Werke, die sich mit den Problemen einer Gesellschaft befassen, die in einen endlosen Kreislauf von Trieb und Unterdrückung, Begierden und Zwängen verstrickt ist. In diesem Zusammenhang kommt den dramatis personae von Wagners »Ring des Nibelungen« eine besondere Bedeutung zu.

VON SCHURKEN UND OPFERN

Der typische Antiheld ist ein Rebell, der außerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Normen steht. In diesem Sinne ist Siegmund, der Spross eines »wilden Geschlechts«, der überall, wo er hinkommt, Unheil stiftet, ein klassisches Beispiel:

Was rechtes je ich riet,
andern dünkte es arg,
was schlimm immer mir schien,
andere gaben ihm Gunst.

In Fehde fiel ich, wo ich mich fand,
Zorn traf mich, wohin ich zog;
gehrt' ich nach Wonne, weckt' ich nur Weh':
drum must' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes walte ich nur.

Siegmund ist eine dynamische Kraft, aber sein Aufbegehren gegen konventionelle Moralvorstellungen scheint unmotiviert, allenfalls das Produkt schlechter Erziehung zu sein. Letztendlich ist er Wotans Spielball. Es gibt jedoch noch eine andere Art von Antiheld im Ring, die die Möglichkeiten dieses wichtigen Charaktertopos sowohl unterläuft als auch erweitert.

Im Mittelpunkt von »Der Ring des Nibelungen« steht Wotan, der kompromittierte Gott, der in den Widersprüchen seiner Macht gefangen ist. Praktisch jede andere Figur – auch seine Mitgötter – hat Anlass, das Fundament seiner moralischen Autorität zu hinterfragen, angefangen bei Alberich, dem ersten Opfer von Wotans Verrat. Dass Alberich mehr ist als eine bloße dramatische Folie, zeigt sich in Wotans Eingeständnis, dass Schwarz-Alberich nur die dunkle Seite von Licht-Alberich, Wotan, ist. Als Wotans schattenhafter Doppelgänger enthüllt Alberich die brutale Doppelzüngigkeit der Handlungen des Gottes:

Hüte dich, herrischer Gott!
Frevelte ich, so frevelt' ich frei an mir:
Doch an allem, was war,
ist und wird,
Frevelst, Ewiger, du,
Entreibest du frech mir den Ring!

Die »Bösewichte« in Wagners »Ring des Nibelungen« sind mehr als die Summe ihrer bösartigen Machenschaften. Alberich, Mime, Hagen, Fasolt, Fafner, Hunding und sogar der Hochstapler Loge – Wotans Vasall – dienen dazu, die Mängel der etablierten Weltordnung aufzuzeigen. Was sie so verstörend macht, ist die Art und Weise, wie Wagner diese dunklen Figuren einsetzt, die uns auch etwas über uns selbst erzählen.

Die Operngeschichte ist voll von abscheulichen Schurken, zwielichtigen Gaunern und respektlosen Witzbolden, die oft Schurkerei mit Humor mischen. Man denke an Penelopes Freier in »Il ritorno d'Ulisse in patria«, Monostatos in »Die Zauberflöte«, Sparafucile in »Rigoletto« oder die verschiedenen Inkarnationen von Mephistopheles. Sie alle sind Bösewichte, die wir gerne hassen, aber nur selten, erhalten diese Figuren wie bei Wagner den Grad an psy-

chologischer Tiefe, dass sie dem Publikum auch menschlich plausibel erscheinen.. Wotans Antagonisten werden alle durch Momente unerwarteter Verletzlichkeit durch verbale, musikalische oder dramatische Gesten erhellt, die oft nur kurz aufblitzen, aber nachklingen, selbst wenn sie nicht als Leitmotive etabliert sind. Man denke nur an Alberichs verzweifelte Frustration über seine Zurückweisung durch die koketten Rheintöchter, Fasolts liebeskranke Sehnsucht nach Freia, Loges Ambivalenz bezüglich seines Dienstes an den Göttern, Mimes pathetisches Zappeln, als Siegfried seine Gedanken liest, oder Hagens grimmiges Bewusstsein einer moralischen Deformierung, die aus dem Fluch seiner Geburt resultiert. Jeder dieser Momente ist mit Präzision gezeichnet, und auch wenn sie nicht gerade unsere Sympathien wecken, offenbaren sie doch unterschwellige psychologische Zustände, die nur allzu bekannt sind.

Von allen »Schurken« des Rings ist es Mime, der aufgrund seiner emotionalen und psychischen Zerbrechlichkeit am weitesten in die Zukunft weist. Eine kurze Szene, die auf seine Wissenswette mit dem Wanderer im zweiten Akt von »Siegfried« folgt (»Verfluchtes Licht! Was flammt dort die Luft?«), nimmt in ihrer Reihe von desorientierten Ausbrüchen Wozzecks Halluzinationen auf dem Feld (»Du, der Platz ist verflucht!«) im ersten Akt von »Wozzeck« vorweg. Beide Szenen steigern sich zu einer Fortissimo-Explosion des rohen Schreckens:

Mime:
Dort bricht's durch den Wald, will auf mich zu!
(Er bäumt sich vor Entsetzen auf.)
Ein grässlicher Rachen reißt sich mir auf:
der Wurm will mich fangen! Fafner! Fafner!
(Er sinkt schreiend hinter dem Amboss zusammen.)

Wozzeck:

Ein Feuer! Ein Feuer, das fährt
von der Erde in den Himmel...
und ein Getös herunter wie
Posaunen. Wie's heranklirrt!

Eine weitere, ebenso kurze Passage betrifft Gutrune, die ängstlich auf Siegfrieds Rückkehr von der Jagd wartet. Auch hier sind sowohl Text als auch Musik unzusammenhängend und nehmen die Erzähltechniken des Bewusstseinsstroms des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vorweg.

War das sein Horn? (Sie lauscht.)
Nein! Noch kehrt' er nicht heim.
Schlimme Träume störten mir den Schlaf.
Wild wieherte sein Ross;
Lachen Brünnhildes weckte mich auf.
Wer war das Weib,
das ich zum Ufer schreiten sah?
Ich fürchte Brünnhild'! Ist sie daheim?
(Sie lauscht an der Türe rechts und ruft:)
Brünnhild'! Brünnhild'! Bist du wach?
(Sie öffnet schüchtern, und blickt in das innere Gemach.)
Leer das Gemach. So war es sie,
die ich zum Rheine schreiten sah?
(Horn auf dem Theater fern.)
War das sein Horn? Nein! Öd' alles!
(Sie blickt ängstlich hinaus.)
Säh' ich Siegfried nur bald!

Eine Passage aus dem zweiten Akt der »Walküre« schildert Sieglindes Entsetzen, als sie und Siegmund vor Hundings Zorn fliehen. In einem Zustand der Erschöpfung, der zwischen Traum und Bewusstsein schwebt, schwankt Sieglinde zwischen Schuldgefühlen wegen ihres inzestuösen

Ehebruchs und der schützenden Wärme der Liebe, die mit dem Motiv verbunden ist:



In der Bibelszene zu Beginn des dritten Aktes von »Wozzeck« ist Marie, wie Sieglinde, zwischen ehebrecherischer Leidenschaft und den zerrissenen Fesseln ihrer (wilden) Ehe gefangen. Auch hier wechseln sich emotionale Ausbrüche ab mit dem Trost, den Marie aus der Bibel schöpft, die mit einem Motiv verbunden ist, dessen Konturen dem Liebesmotiv aus Sieglindes Szene frappierend ähneln.



Die Böewichte und ihre Opfer bei Wagner bilden ein Gegengewicht zur epischen Größe der »Ring«-Erzählung. Sie lenken die Aufmerksamkeit, wenn auch nur momentweise, weg von übergreifenden Themen hin zu unmittelbareren, individuellen Zuständen und Gefühlen, sei es Lust oder Gier, Angst oder Qual, Liebe oder Rache. Eine solch enge Fokussierung deutet auf eine neue Art von Dramaturgie der Psyche in extremis hin, die jene Momente tiefer Innerlichkeit vorwegnimmt, die wir in der existentiellen Angst der Frau in Schönbergs »Erwartung« oder in Gretas freudsscher Traumerzählung im zweiten Akt von »Der ferne Klang« finden. In Zemlinskys »Eine florentinische Tragödie« ist Simone zwischen Demütigung und eifersüchtiger Wut gefangen, und in Korngolds »Violanta« vollzieht die

Hauptfigur einen nervenaufreibenden Gesinnungswechsel von Vergeltung zu Leidenschaft. In der Oper gibt es eine lange Geschichte extremer psychologischer Zustände von Händel über Donizetti bis hin zu Strauss' »Salome« und »Elektra«. Solche Werke und Charaktere können eine überwältigende Kraft haben, aber zugleich halten sie das Publikum in der Aufführung auch auf Distanz. Insbesondere Berg versuchte, die Distanz zwischen Figur und Publikum aufzuheben, indem er uns unmittelbare Gefühlswelten erleben ließ und so zu einer Intimität drängte, die die befreiende Katharsis zurückhielt.

VON GÖTTERN UND MENSCHEN

Wagners Tetralogie ist ein Ökosystem, eine als Ganzes konzipierte Welt, ein Netzwerk klar entwickelter Leben, die das gesamte Spektrum eines vollständig erdachten mythischen Universums repräsentieren. Die Schurken und Opfer des »Rings« wiederholen und untermauern bei aller Individualität zentrale Themen wie Loyalität und Verrat, Liebe und Hass, Hoffnung und Verzweiflung, Niederlage und Vergeltung durch ein komplexes Netz von Verbindungen und gegenseitigen Abhängigkeiten. Berg und die Wiener Modernisten haben ihre Opernwelten ebenfalls als Ganzes konzipiert, aber nicht vor dem Hintergrund metaphysischer Abstraktionen oder mythischer Archetypen. Vielmehr war es die Welt, wie sie der Mensch vorfindet, die auch Mahler in seinen Sinfonien zu erfassen suchte, eine beobachtete und erlebte Welt, eine Welt der Widersprüche und Rätsel.

In seiner epischen Dimension beschwört Wagners »Ring« den Anfang und das Ende der Zeit: Walhall in Flammen, die Nibelungen vernichtet und der Ring wieder in den Tiefen des Wassers. Aber was ist mit den Menschen,

die auf der Erde bleiben? Sieglindes emphatisches Motiv der bedingungslosen Liebe in den letzten Takten der »Götterdämmerung« verheißt eine bessere Zukunft, aber in den Opern von Berg, Zemlinsky, Schreker und anderen hat sich dieses majestätische Panorama in eine düstere Nahaufnahme der nun bedrängten Überlebenden aufgelöst, Kants »krummes Holz« der Humanität. Männer und Frauen, nicht mehr Spielball der Götter, sind verstrickt in ein Geflecht aus natürlichen Instinkten, Sehnsüchten und Illusionen, Heuchelei und Betrug; es gibt keinen großen Bogen der Zeit, kein transzendentes Jenseits, nur die nervöse Dringlichkeit des Hier und Jetzt. Die Hauptfiguren leiden nicht mehr unter der Last der Macht, sondern nur noch unter der Frustration ihrer Ohnmacht. Wenn sie Antihelden sind, dann nicht aus einem Geist der Revolte heraus, sondern als Objekte von Bedingungen und Umständen, über die sie keine Kontrolle haben.

Im »Rheingold« schleudert Alberich, dieser unwahrscheinliche Antiheld, sein bösartiges »Habt Acht!« als Warnung an die Götter heraus. In »Wozzeck« spricht der Antiheld der Oper keine solche Warnung aus. Er rast mit halsbrecherischer Geschwindigkeit in sein Verderben. An dieser Stelle jedoch unterbricht Berg das Bühnengeschehen mit einem Orchesterzwischenspiel, das eindeutig der Trauermusik nach Siegfrieds Tod nachempfunden ist. Hier wie dort handelt es sich um einen Überblick und ein Resümee der Handlung, eine Denkpause. Für Berg ist es das, was er in seinem Vortrag über »Wozzeck« als ein »aus dem handlungsmäßigen Geschehen des Theaters heraustrittendes Bekenntnis des Autors, ja als sein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum« beschreibt.

Dieser Appell ist Bergs »Habt Acht!«, seine Herausforderung nicht an die Götter, sondern an sein bürgerliches Publikum, selbstgefällig »auf wonnigen Höh'n, in se-

ligem Weben«. Damit verlagert er den Erlösungsgedanken von seinem Protagonisten, dem nicht zu helfen ist, auf diejenigen, die durch Einfühlung in den Außenseiter Wozzeck vielleicht doch erfahren, was er in uns allen repräsentiert. Berg hält seinem Publikum den Spiegel vor, um unbequeme Wahrheiten ans Licht zu bringen, so wie Benjamin Britten es eine Generation später in »Peter Grimes« tun wird. Die Erlösung und Verwandlung, die Berg anstrebt, findet nicht auf der Bühne, sondern im Parkett statt.

190

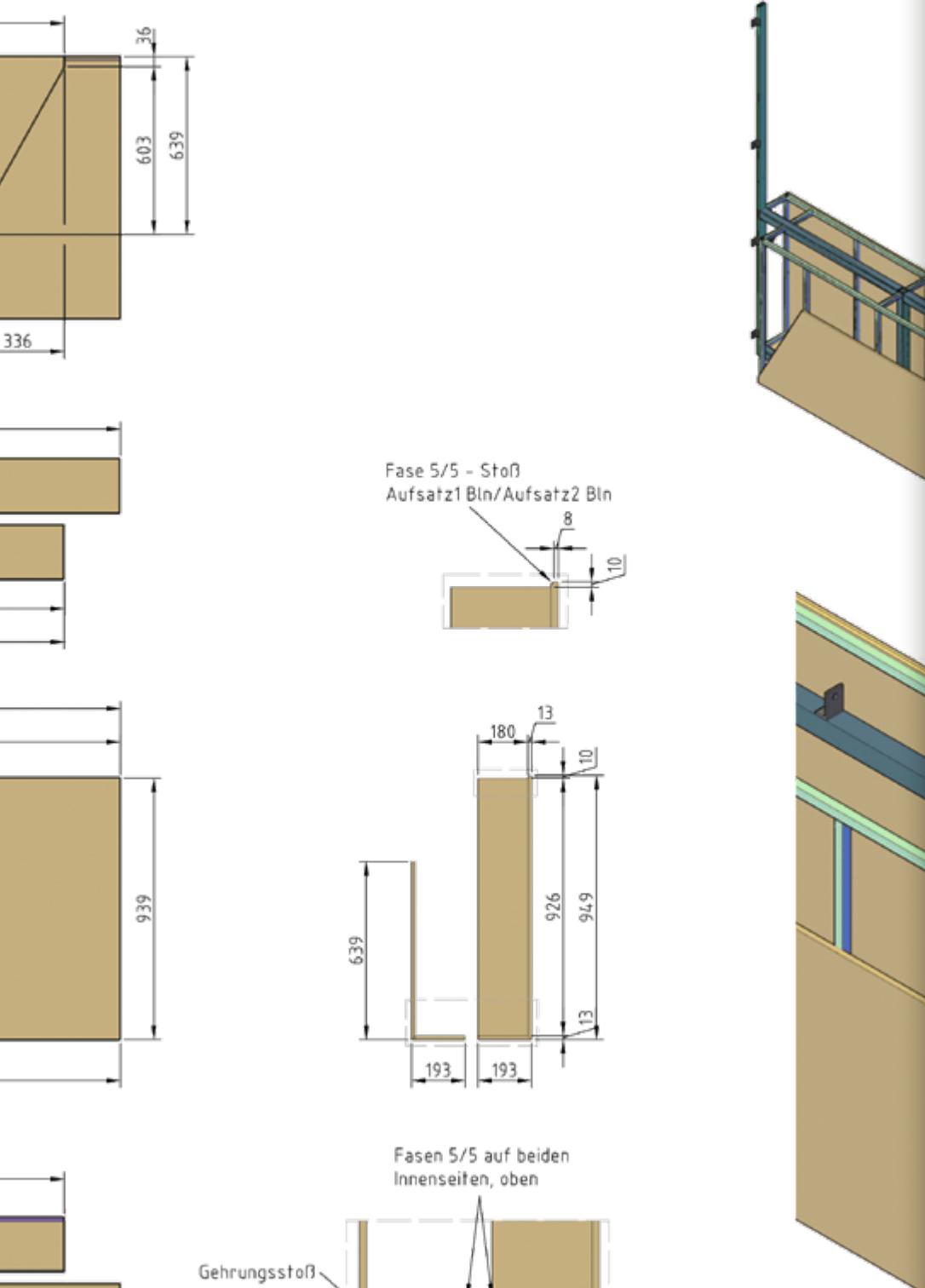
Die Antihelden von Berg und seinen Zeitgenossen stellen eine Kritik an der Gesellschaft dar, aber sie liefern keine direkte, revolutionäre Herausforderung. Ihre Opern zeigen und schildern, aber sie greifen nicht ein und schreiben nichts vor. Das sollte sich erst ändern, als Bertolt Brecht die Wagnersche Psychologie und die Ästhetik des Rausches über Bord warf, um Antihelden zu schaffen, die nur wenige oder gar keine Ansprüche auf unsere Sympathie erheben. Diese Antihelden bringen neue Würze in die Warnung Alberichs und tragen sie auf die Straße. Berg und seine Wiener Landsleute sind nicht so weit gegangen und haben nie einen derartigen Bruch mit Wagner vollzogen. Sie hielten an seinem Glauben fest, dass die Oper – wenn auch mit anderen Mitteln – selbst ein Vehikel der gesellschaftlichen Erlösung sein könnte.

ÜBERSETZT VON Christoph Lang

Christopher Hailey

hat seinen Forschungsschwerpunkt bei der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich. Er ist Autor einer Biographie von Franz Schreker, hat die Essaysammlung »Alban Berg and His World« sowie drei Bände von Bergs Jugendliedern herausgegeben und ist Mitherausgeber des Briefwechsels zwischen Alban Berg und Arnold Schönberg. Derzeit lehrt er an der Princeton University.





SCHWARZ-ALBAN

BERG, WAGNER, AND THE ANTIHEROES
OF VIENNESE MODERNISM

TEXT BY Christopher Hailey

193

Auf wonnigen Höh'n,
in seligem Weben wiegt ihr euch;
den Schwarzalben verachtet
ihr ewigen Schwelger!
Habt Acht! Habt Acht!

Alberich, »Das Rheingold«

It has long been axiomatic to regard Schönberg's atonal revolution as Wagner's principal legacy to Viennese modernism – the inexorable consequence of "Tristan" and the rigid dividing line between the future and the past. The lineaments of Vienna's turn-of-the-century compositional environment, however, are complex and the contours of its Wagner reception rich and varied. If the history of Wagner's reception in early twentieth-century Vienna were written from the point of view of operatic dramaturgy rather than harmonic syntax, Alban Berg and not Arnold Schönberg would be the emblematic figure, a fulcrum between the narrow confines of his teacher's circle and the much broader orbit of their contemporaries. Naturally, Vienna's composers each drew very different lessons from Wagner's musical innovations, whether in handling the relationship between voice and orchestra, the use of leitmotifs, or the expansion of harmonic resources. In their choice of themes and subject matter, on the other hand, there are

striking areas of confluence that shed a different light on Wagner's influence. Gone are the gods, star-crossed lovers, and knights, troubadours and guileless fools seeking and dispensing redemption; taking their place is a gallery of strikingly complex and conflicted contemporary figures who in many ways emerge out of the Wagnerian shadows.

194

Like all young musicians of his generation, Alban Berg was besotted with Wagner, swept away by the waves of sound that emerged from the parlor piano or drifted up to the fourth gallery of the opera, where he swooned over the productions mounted by Gustav Mahler and Alfred Roller. In 1909 he even traveled to Bayreuth to see "Parsifal" only to be thoroughly disgusted by the beer-guzzling Philistines with whom he was forced to share the experience. Wagner was sacrosanct and in the high exaltation of ardent love for his fiancé, Helene Nahowski, he imagined himself as her Wagnerian champion:

Was seinerzeit körperliche Stärke wert war, das
ist's heutzutage die Geistige, die seelische, u.
insofern verglich ich mich mit Siegfried. Es kam
ja hauptsächlich um meinen Kampf gegen die
Schwarzalben an, deren Streben nach Reichtum,
Gelehrtheit, Berühmtheit, äußerlicher Macht
ich mein Streben nach dem Höchsten, – nach
Brünnhilden-Helenen, dem Sinnbild geistiger
u. sittlicher Vollkommenheit, gegenüberstellen
wollte.

Berg remained a lifelong Wagnerian and even found the opportunity for the obligatory "Tristan" quotation in his Lyric Suite. But Berg's relationship to the Master underwent a distinct shift of emphasis over time. In 1908 he described his idol to Helene as a figure of light:

Wagner war eben, wie alle Genies, von dem Gedanken beseelt, dass die 'jetzige Welt die denkbar schlechteste' ist, aber er verborhte sich nicht so sehr in dem Gedanken wie Schopenhauer u. seine Schule, um nicht zu erkennen, dass wir der Zukunft mit hellstem Optimismus entgegensehen können u. müssen.

195

[...] Und siehst Du, Helene, insofern ist Wagner moderner als Schopenhauer, insofern ist er Lebensbejaher, – ist er Ibsenjaner – Nietzschaner – - - - !!

Theodor Adorno's remembrance of Berg in his later years, however, leaves a very different impression:

Ist an den behenden Verbindungslien zwischen
Wagner und Berg irgendein Wahres, so wäre
es Ähnlichkeit mit dem Wotan der "Götterdämmerung": nicht mit der Allegorie des sich verneinenden Weltwillens – der war bei Berg schon vor dem ersten es des Rheingolds verneint – sondern dem individuellen Charakter des großmütigen, verstrickten und müden Gottes. Berg hat die Negativität der Welt mit der Hoffnungslosigkeit seiner Phantasie unterboten, mit aller gestauten Fülle und Essenz des Wiener Pessimismus sie akzeptiert....

This stark contrast says something more than the passage of time from youth to maturity. Berg had himself become an opera composer whose own characters had given him new insights into those of Wagner, in particular the disquieting forces that are nestled deep in the "Ring des Nibelungen". There are no Siegfrieds in Berg's operas, but they are awash

with Schwarzenbach. Moreover, his operas give no reassuring ‘Lebensbejahung,’ they open no horizons upon the future and take no comfort from the past. It is Viennese pessimism at its darkest, a path that leads away from the world-of-yesterday nostalgia of “Der Rosenkavalier” to a world of hopeless tomorrows, from the Marschallin’s wistful “Ja, ja” to the bleak “Hop, hop” of Wozzeck’s orphaned child.

196

OF HEROES AND ANTIHEROES

Zum Thema ‘dramatische Musik’ schrieb Schönberg 1912: “Mir ist es verhältnismäßig zu anstrengend, mich in die Innerlichkeiten mir gleichgültiger Menschen zu vertiefen, um sie durch ihre Äußerlichkeiten darzustellen.” The contrast Alban Berg could not greater. Berg was a born opera composer above all because he was fascinated by all facets of the human condition, a fascination he shared with a remarkable generation of Viennese composers, especially his friends Alexander Zemlinsky and Franz Schreker, who likewise made opera a central focus of their compositional oeuvre.

In 1902 Alexander Zemlinsky wrote to Schönberg about his plan to write an opera – it would eventually become “Der Traumgörge” – inspired by Heinrich Heine’s “Der arme Peter,” a dreamer and fantasist who lives his short life unloved and misunderstood, “weil er so ganz anders als alle seine Mitmenschen.” From Zemlinsky’s next letter it is clear that Schönberg objected to the idea of such an unheroic protagonist:

Sehr richtig ist, dass der ‘Held’ die active Person ist... Vielleicht ist das aber nicht so nothwendig wie es scheint – das weiß ich nicht! Aber miserverstanden hast du das Motiv, welches tragisch wirkt! Ich glaube – u. das ist meine Absicht so zu machen – es genügte<n> die – aus einer von

der Natur, dem Schicksal, eigentlich veranlagten Menschenseele – notwendigen tragischen Folgen, diese uns nahe zu bringen, sie rührend zu machen. Kein Zweck für die Allgemeinheit, keine große Idee, ganz allein der traurige Mensch mit seiner großen Individualität, die ihm sein großes Leid bringen, u.z. durch die Liebe, wirkt tragisch.

197

For this reason, Zemlinsky concludes, “will ich auch meinen Stoff in einem realen, kleinen Milieu halten.”

Zemlinsky’s choice of protagonist and setting represented a conscious departure from Wagner. This was already the direction of the verist operas of Mascagni, Leoncavallo, and Puccini, and in 1903 Viennese audiences responded with particular enthusiasm to Gustave Charpentier’s portrait of everyday Parisian life in “Louise”. Franz Schreker took note and resolved “mit aller Wagner-Nachahmung zu brechen” und „einfache bürgerliche, zum Teil vulgär sprechende Menschen des Alltags auf die Bühne“ zu stellen. In his libretto for “Der ferne Klang”, Fritz, a composer obsessed with his search for ever-elusive distant sound, abandons Grete, his naïve young sweetheart who then falls into the hands a procuress and descends into the trauma of exploitation and prostitution. With its premiere in 1912, Schreker became the first of this new generation of Viennese composers to enjoy broad international success, but with success came a critical backlash that was swift and merciless. In his 1913 review of the Leipzig production of the opera, August Spanuth lamented: Wie so ziemlich alle modernen Dichter – so lange sie noch jung sind – geht Schreker mit sansculottenhafter Ungeniertheit auf das Sexualproblem los, stapft mit blinder Bravour in den Sumpf der Prostitution hinein, bis er uns seine ‚Heldin‘ als Straßendirne unterster Ordnung vorgestellt hat. So gelangt er zu Situationen, die anderen psychologisch und technisch einfach unkomponierbar erscheinen.

Berg, who had prepared the piano vocal score of “Der ferne Klang”, was obviously thinking along the same lines but he went still further when he selected Büchner’s “Woyzeck-Fragment” as the subject of his first opera. Here, too, Schönberg was puzzled that Berg chose to write an opera about such a wretched, unattractive loser. His outsiders – the man in “Die glückliche Hand”, and eventually Moses – are noble abstractions, martyrs who suffer heroically. There was nothing heroic or abstract about Wozzeck or his historical model Johan Christian Woyzeck, an army private who murdered his wife and was duly tried and executed. Georg Büchner used Woyzeck’s well-documented mental instability to transform a notorious court case into a drama about an unlikely protagonist who is alienated both from society and from himself. In Büchner’s hands Woyzeck becomes more than a case study for the pathologies of an Untermensch. He is a passive antihero whose very existence challenges the cruel hypocrisies of his “betters” – those who not only judged and executed him, but contributed to the conditions that created him.

Berg and his Viennese compatriots – and one might well add Julius Bittner, Franz Schmidt, and Erich Wolfgang Korngold – made something of a specialty of complex, flawed, and often morally compromised operatic protagonists. It was a penchant – already present in the decadent literature of the Fin de siècle – for raw nerves and angst-ridden psyches, for misfits, outsiders, and outcasts of a very contemporary cast, regardless of historical setting. The range is wide, including, to name only a few, Wozzeck, the panic-stricken woman in Schönberg’s “Erwartung”, Bittner’s mercurial seductress in “Die rote Gred”, Schreker’s tortured hunchback Alviano in “Die Gezeichneten”, Zemlinsky’s unworldly dreamer in “Der Traumgörge”, Schmidt’s sadistic queen in “Fredigundis”, the fevered delusions of a grieving widower in Korngold’s »Die tote Stadt«, and Lulu, the amoral object of desire.

The composers of Viennese modernism were well-informed and culturally astute, as familiar with Émile Zola as with August Strindberg, as eager to discuss Otto Weininger as Sigmund Freud. But they did not need to read novels, plays, or psychological treatises to find their characters. They could also meet them in the streets and drawing rooms, in the taverns and tenements of Vienna itself. Berg’s identification with Wozzeck was heightened by his own military training and there are elements of the Austrian folk tradition he knew from summers spent in Carinthia and the Steiermark in the opera’s tavern scenes. Berg’s principal stimuli, however, were urban. The settings for “Lulu” may have been Berlin, Paris, and London, but he was well acquainted with his protagonist and her admirers from his own tangled social and domestic life in Vienna.

By 1900 Vienna had become a city of nearly two million, swollen with immigrants from the provinces and straining to meet critical challenges to infrastructure, housing, and employment. It was also the capital of a fractious empire and, beneath the glitter, seething with tensions undermining once settled notions of class, religion, ethnicity, national identity, and sexual propriety. It is telling that these operas are largely bracketed by Schnitzler’s “Reigen” (1897) and Freud’s “Civilization and its Discontents” (1930), works that dwell on the conundrums of a society enmeshed in an endless cycle of instinct and repression, cravings and constraints. It is in this context that the dramatis personae of Wagner’s “Ring des Nibelungen” take on particular relevance.

OF VILLAINS AND VICTIMS

The archetypal antihero is a rebel who stands outside the existing social norms. By this measure Siegmund, the offspring of a “wildes Geschlecht” who wreaks havoc wherever he goes, is a classic example:

Was rechtes je ich riet,
andern dünkte es arg,
was schlimm immer mir schien,
andern gaben ihm Gunst.
In Fehde fiel ich wo ich mich fand,
Zorn traf mich wohin ich zog;
gehr' ich nach Wonne, weckt' ich nur Weh':
drum musst' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes walte ich nur.

Siegmund is a dynamic force, but his defiance of conventional moral codes seems unmotivated, the product at most of poor parenting. He is, in the end, Wotan's pawn. There is, however, another kind of antihero in the "Ring", one that both subverts and expands the possibilities of this important character *topos*.

At the center of "Der Ring des Nibelungen" is Wotan, the compromised god caught in the contradictions of his power. Virtually every other character – fellow gods included – has cause to question the underpinnings of his moral authority, beginning with Alberich, the first victim of Wotan's treachery. That Alberich is something more than a mere dramatic foil is apparent in Wotan's acknowledgement that Schwarz-Alberich is but the dark side of Licht-Alberich, Wotan. As Wotan's shadowy Doppelgänger, Alberich reveals the brutal duplicity of the god's actions:

Hüte dich, herrischer Gott!
Frevelte ich, so frevlet' ich frei an mir:
Doch an allem, was war,
ist und wird,
Frevelst, Ewiger, du,
Entreißest du frech mir den Ring!

The "villains" of Wagner's "Ring des Nibelungen" are more than the sum of their malevolent machinations. Alberich,

Mime, Hagen, Fasolt, Fafner, Hunding, and even the trickster Loge – Wotan's vassal – serve to expose the flaws in the established world order. What makes them so disturbing is the way Wagner uses these dark figures that tell us something about ourselves as well.

Opera history is replete with heinous rogues, dodgy grifters, and irreverent jokers, often mixing villainy with humor. Think of Penelope's suitors in "Il ritorno d'Ulisse in patria", Monostatos in "Die Zauberflöte", Sparafucile in "Rigoletto", or the various incarnations of Mephistopheles. All are villains we love to hate, but seldom, as with Wagner, are such figures given the degree of psychological depth that prompts any recognition of a shared experience. Wotan's antagonists are all illuminated by moments of unexpected vulnerability through verbal, musical, or dramatic gestures that can flash past in an instant, but linger on, even when not imprinted as leitmotifs. Consider Alberich's anguished frustration at his rejection by the coquettish Rhinemaidens, Fasolt's love-sick yearning for Freia, Loge's wary ambivalence about his service to the gods, Mime's pathetic squirming as Siegfried reads his thoughts, or Hagen's grim awareness of a moral deformity arising from the curse of his birth. Each of these moments is drawn with exquisite precision and even if they don't exactly engage our sympathies, they reveal underlying psychological states that are all too familiar.

Of all the "Ring"'s "villains" it is Mime, who, by virtue of his emotional and psychic fragility, projects furthest into the future. A brief scene following upon his Wissen-Wett with the Wanderer in the second act of "Siegfried" ("Verfluchtes Licht! Was flammt dort die Luft?") anticipates in its series of jagged, disoriented outbursts Wozzeck's hallucinations in the field ("Der Platz ist verflucht") in the first act of "Wozzeck". Both scenes build to a fortissimo explosion of raw terror:

Mime:

Dort bricht's durch den Wald, will auf mich zu!
 (Er bäumt sich vor Entsetzen auf.)
 Ein grässlicher Rachen reißt sich mir auf:
 der Wurm will mich fangen! Fafner! Fafner!
 (Er sinkt schreiend hinter dem Amboss zusammen.)

Wozzeck:

Ein Feuer! Ein Feuer, das fährt
 von der Erde in den Himmel...
 und ein Getös herunter wie
 Posaunen. Wie's herankirrt!

Another passage, equally brief, involves Gutrune, as she anxiously awaits Siegfried's return from the hunt. Once again, both text and music are disjointed, here anticipating stream of consciousness narrative techniques of the early twentieth century.

War das sein Horn? (Sie lauscht.)
 Nein! Noch kehrt' er nicht heim.
 Schlimme Träume störten mir den Schlaf.
 Wild wieherte sein Ross;
 Lachen Brünnhildes weckte mich auf.
 Wer war das Weib,
 das ich zum Ufer schreiten sah?
 Ich fürchte Brünnhild! Ist sie daheim?
 (Sie lauscht an der Thüre rechts und ruft:)
 Brünnhild! Brünnhild! Bist du wach?
 (Sie öffnet schüchtern, und blickt in das innere
 Gemach.)
 Leer das Gemach. So war es sie,
 die ich zum Rheine schreiten sah?
 (Horn auf dem Theater fern.)
 War das sein Horn? Nein! Öd' alles!

(Sie blickt ängstlich hinaus.)

Säh' ich Siegfried nur bald!

A more extended scene from the second act of "Die Walküre" depicts Sieglinde's raw dread as she and Siegmund flee from Hunding's wrath. In a state of exhaustion, hovering between dream and consciousness, Sieglinde's thoughts veer wildly between the guilty torment over her incestuous adultery and the protective warmth of love associated with the motive:



In the Bibelszene that opens Act III of "Wozzeck", Marie, like Sieglinde, is caught between adulterous passion and the frayed bonds of her (common law) marriage. Here, too, emotional outbursts alternate with the solace Marie takes from the Bible, associated with a motive, whose contour bear a striking resemblance to the love motive that underscores Sieglinde's scene.



Wagner's villains and victims provide a counterpoint to the grandeur of the Ring's epic narrative. They shift attention, if only momentarily, away from overarching themes toward more immediate, individual states and emotions, be it lust or greed, fear or anguish, love or revenge. Such tight focus points to a new kind of dramaturgy of the psyche in extremis that prefigures those moments of profound interiority we find

in the existential terror of the woman in Schönberg's "Erwartung" or Greta's Freudian dream narrative in the second act of "Der ferne Klang". In Zemlinsky's "Eine florentinische Tragödie" Simone is trapped between humiliation and jealous rage and in Korngold's "Violanta" the central protagonist makes a nerve-jangling shift from retribution to passion. There is, of course, a long operatic history of extreme psychological states from Handel to Donizetti and on to the Strauss of "Salomé" and "Elektra". Such scenes and characters can have overwhelming power but as performative spectacle they also keep the audience at a safe distance. Berg in particular sought to eliminate the distance between character and audience by drawing us into direct, empathetic experience, urging upon us a kind of intimacy that withholds the release of catharsis.

OF GODS AND MEN

Wagner's tetralogy is an ecosystem, a world conceived whole, a network of roundly developed lives representing the complete spectrum of a fully imagined mythic universe. The "Ring"'s villains and victims, for all their individuality, reiterate and reinforce central themes of loyalty and betrayal, love and hate, hope and despair, defeat and retribution through a complex web of interconnections and interdependence. Berg and the Viennese modernists likewise conceived their operatic worlds whole, but not against the backdrop of metaphysical abstractions or mythic archetypes. Rather, it was the world as humans find it, the world Mahler, too, sought to embrace in his symphonies, a world observed and experienced, a world of contradictions and enigmas.

In its epic sweep, Wagner's "Ring" conjures the beginning and end of time: Walhalla in flames, the Nibelungen destroyed, and the gold restored to the watery depths. It is an impressive wide-angle panorama, but what of the

humans that remain on earth? Sieglinde's soaring motif of unconditional love in the final bars of "Götterdämmerung" gives promise of a brighter future, but in the operas of Berg, Zemlinsky, Schreker, and the others that majestic panorama has dissolved into a gritty close-up of those now bedraggled survivors, Kant's "krummes Holz" der Humanität. Men and women, no longer playthings of the gods, are ensnared in a mesh of natural instincts, yearnings and illusions, hypocrisy and deceit; there is no grand arc of time, no transcendent hereafter, just the nervous urgency of the here and now. The main protagonists no longer suffer the burdens of power, just the frustrations of their impotence. If they are antiheroes, it is not in a spirit of revolt, but as specimens of conditions and circumstances over which they have no control.

In "Das Rheingold" Alberich, that unlikely antihero, hurls his malevolent "Habt Acht!" as a warning to the gods. In "Wozzeck", the opera's antihero issues no such warning. He hurtles to his doom at breakneck speed. It is at this point, however, that Berg interrupts the stage action with an orchestral interlude that is clearly modelled on the Trauermusik that follows Siegfried's death. Here, as there, it is an overview and resumé of the action, a pause for reflection. For Berg, however, it is something more, which he described in his lecture on "Wozzeck" "als ein aus dem handlungsmässigen Geschehen des Theaters heraustrretendes Bekenntnis des Autors, ja als sein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum."

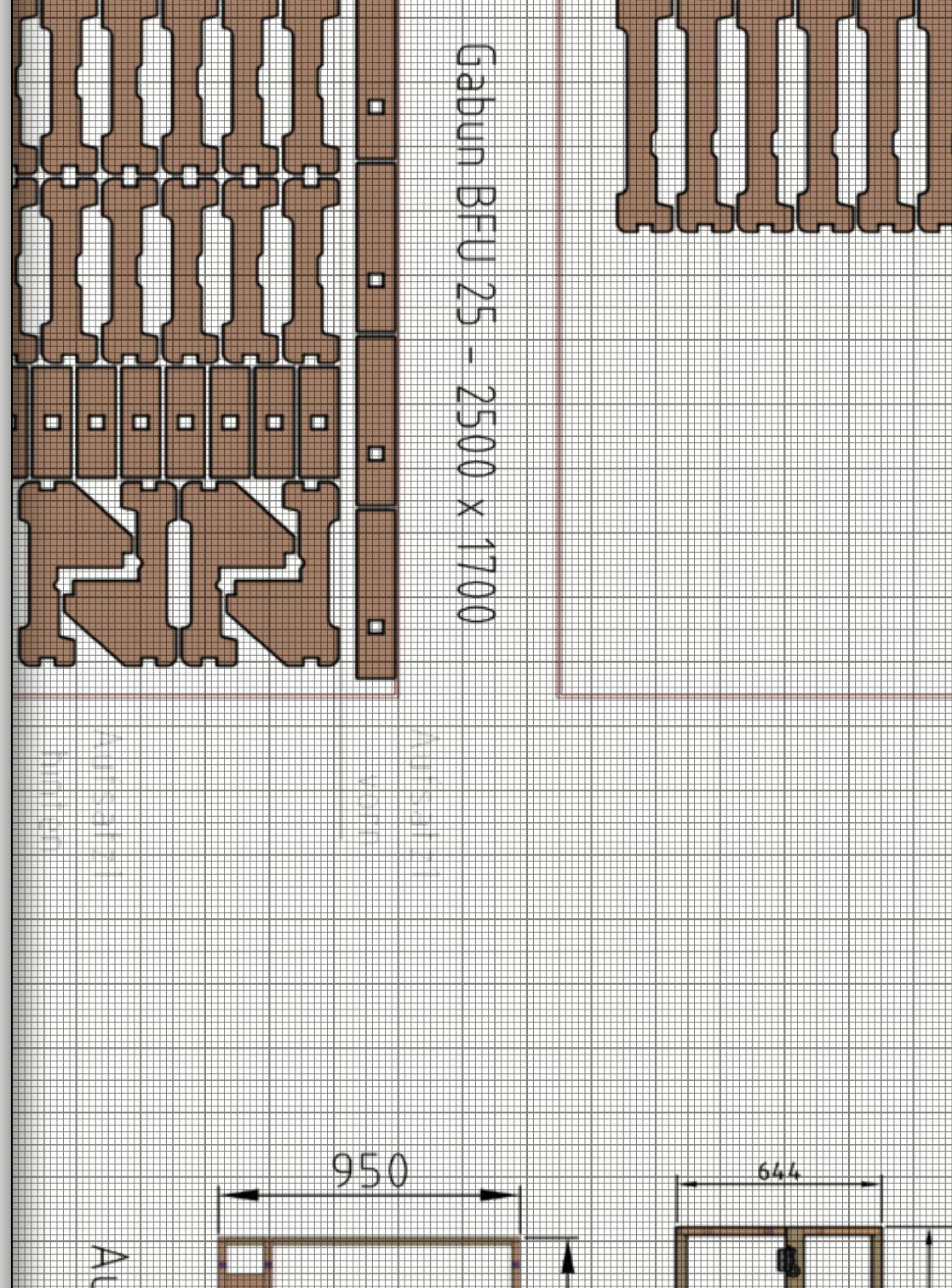
This Appell is Berg's "Habt Acht!", his challenge not to the gods but to his bourgeois audience, smug "auf wonnigen Höh'n, in seligem Weben". He thus shifts the idea of redemption from his protagonist, who cannot be helped, to those, who through empathy for Wozzeck the outsider, may yet learn what he represents within us all. Berg holds up the mirror to his audience to expose uncomfortable truths just as Benjamin Britten would do a generation later in "Peter

Grimes". The redemption and transformation to which Berg aspires takes place not on stage but in the stalls.

The antiheroes of Berg and his contemporaries represent a critique of society but they deliver no direct, revolutionary challenge. These operas show and depict but do not intervene and prescribe. That would come when Bertolt Brecht jettisoned Wagnerian psychology and the aesthetics of intoxication to offer up antiheroes that lay few and if any claims to our sympathies. These antiheroes put the snarl back into Alberich's warning and take that warning out into the streets. Berg and his Viennese compatriots never went so far and never made such a break with Wagner. They retained his belief that opera itself might yet, through different means, be a vehicle of societal redemption.

Christopher Hailey

has focused his research on twentieth music history in Germany and Austria. He is the author of a biography of Franz Schreker, has edited the essay collection, „Alban Berg and His World“, three volumes of Berg's Jugendlieder, and is co-editor of the correspondence between Alban Berg and Arnold Schönberg. He currently teaches at Princeton University.



[...] WENN LOGE AM SCHLUSSE DES RHEINGOLDES DEN NACH

WALHALL ZIEHENDE GÖTTERN NACHREDET: »IHREM ENDE

EILEN SIE ZU, DIE SO STARK IM BESTEHEN SICH WÄHNEN«,

SO BRINGT ER IN DIESEM AUGENBLICKE UNSRE EIGNE

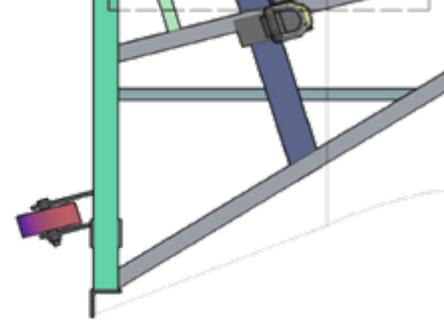
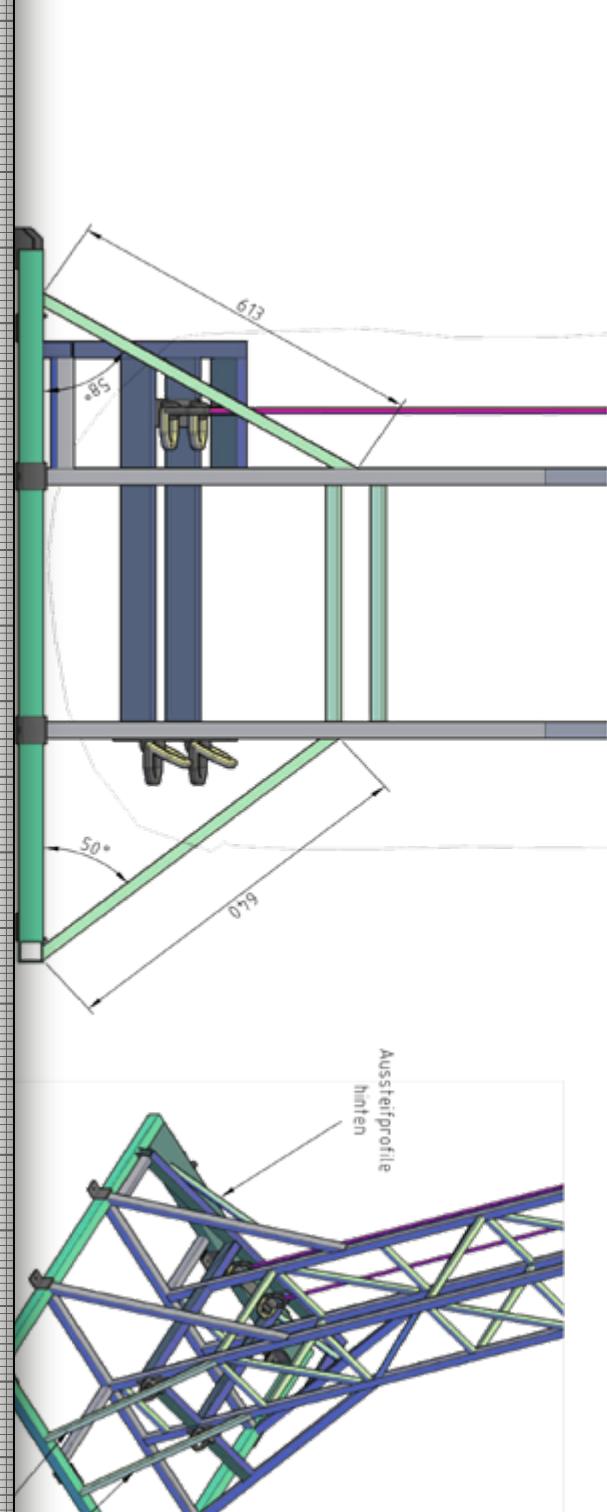
EMPFINDUNG GEWISS NUR ZUM AUSDRUCK, DENN WER DIESES

VORSPIEL THEILNEHMEND VERFOLGT, NICHT GRÜBELND UND

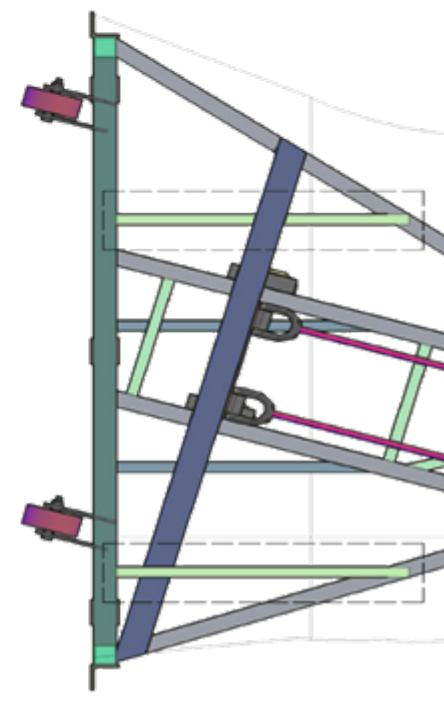
ABWÄGEND, SONDERN DIE VORFÄLLE AUF SEIN GEFÜHL WIRKEN

LASSEND, DER MUSS LOGE VOLLKOMMEN BEISTIMMEN. [...]»

Richard Wagner an August Röckel, 25./26. Januar 1854



SAL



WAGNER UNTER DEN LINDEN

EIN GANG DURCH EINE 180-JÄHRIGE GESCHICHTE

210

TEXT VON Detlef Giese

Richard Wagner und die Berliner Hof- und Staatsoper – das ist eine Geschichte, die glänzende Erfolge ebenso kennt wie verpasste Chancen. Viele unvergessliche Abende standen im Zeichen Wagners, angefangen von den 1840er Jahren bis heute. Das Haus Unter den Linden wurde über viele Jahrzehnte hinweg zum Ort einer intensiven Auseinandersetzung mit dem singulären Wagnerschen Œuvre, das rückhaltlose Bewunderer wie scharfe Kritiker gleichermaßen gefunden hat. Im Herzen Berlins zu agieren, in jener Stadt, die als Metropole Preußens, des Deutschen Kaiserreichs, der Weimarer Republik, des Dritten Reichs, der DDR und der Bundesrepublik über verschiedenste politische Zeiten und Umbruchphasen hinweg im Fokus des nationalen wie des internationalen Interesses stand und steht, war und ist eine Herausforderung für eine Institution, die nach Wort und Sache sowie nach Anspruch und Bedeutung einen wahrhaft »staatstragenden« Charakter besitzt.

Dass die Opern und Musikdramen Wagners in einem solchen Kontext eine außergewöhnliche Beachtung erfahren haben, kann kaum verwundern: Sowohl im Blick auf die künstlerischen und technischen Herausforderungen als auch auf ihre inhaltliche Substanz und Gewichtigkeit tragen sie das Signum des Besonderen. Wagner zu spielen ist Alltag und Fest zugleich; einerseits gehören seine Werke zum Standardrepertoire, dem man eine ebenso regel-

mäßige wie intensive Pflege angedeihen lässt, andererseits müssen alle Kräfte angespannt werden, um Aufführungen in der intendierten hohen Qualität auf den Weg zu bringen und zu realisieren. Die Maßstäbe hierzu hatte Wagner selbst gesetzt, durch seine elaborierten Partituren, aber auch durch seinen unbedingten Einsatz für sängerische und orchestrale Präzision, eine angemessene Temponahme und einen stimmigen musikalischen Ausdruck einschließlich aller Nuancierungen.

Mehrmals ist Wagner in Berlin gewesen, um für sich und seine Werke einzustehen. Zu Beginn der 1840er Jahre bahnt sich eine erste Verbindung zur Hofoper Unter den Linden an, als Wagner dem damaligen Generalintendanten Friedrich Wilhelm Graf von Redern den in Paris komponierten »Fliegenden Holländer« zur Uraufführung anbietet. Im Frühjahr 1842 – Wagner war erst vor wenigen Wochen wieder aus Frankreich zurückgekehrt und hatte in Dresden Quartier genommen – werden Verhandlungen mit Berlin initiiert, letztlich jedoch ohne Erfolg. Graf von Redern zeigt keine sonderliche Bereitschaft, sich mit dem »Holländer« und seinem fordernden, keineswegs bequemen Komponisten zu beschäftigen, da er sich ohnehin aus Berlin zurückziehen wollte. Eine weitere Verhandlungsrunde mit dem neuen Intendanten Theodor von Küstner, auch er ein Beamter des preußischen Hofes, bringt ebensowenig Zählbares ein. Auch er zögert, das neue, ästhetisch durchaus kühne Werk auf die Bühne zu bringen, zumal Wagner noch weitgehend unbekannt ist: Erst durch die überaus erfolgreiche Uraufführung des »Rienzi« im November 1842 in Dresden wird ihm erstmals überregionale Aufmerksamkeit zuteil.

Auch in Sachen des »Fliegenden Holländer« hat Dresden das bessere Ende für sich. Am 2. Januar 1843 erlebt das Werk seine Premiere in Elbflorenz, Wagner selbst wird einen Monat darauf zum Königlich Sächsischen Hofkapell-

211

meister ernannt. Berlin zieht freilich nach, wenngleich die Chance auf eine prestigeträchtige Uraufführung inzwischen verstrichen ist. Zu Beginn des Jahres 1844 reist Wagner an die Spree, um den »Holländer« mit den Kräften der Berliner Hofoper einzustudieren. Da das Haus Unter den Linden im August 1843 einem verheerenden Brand zum Opfer gefallen war und erst mühsam wieder aufgebaut werden musste, fand die mit Spannung erwartete Premiere im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt statt, an der Uraufführungsstätte des »Freischütz«. Der »Holländer« stieß indessen auf weit weniger Resonanz als Webers romantische Oper: Nach der vielversprechenden ersten Aufführung am 7. Januar 1844 unter Wagners eigenem Dirigat und unter Anwesenheit des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV., zu der ihm zahlreiche Besucher – unter ihnen auch kein Geringerer als Felix Mendelssohn Bartholdy – gratulierten, flaute das Interesse spürbar ab. Nach lediglich drei weiteren Vorstellungen wurde das vielfach als düster und nur wenig gefällig empfundene Werk wieder vom Spielplan genommen, auch weil ein Großteil des Publikums und der Kritik nur wenig Verständnis für Wagners Musik und dramaturgische Konzeption aufbrachte.

Im Herbst 1847 begibt sich Wagner ein weiteres Mal nach Berlin; diesmal gilt es seinem »Rienzi«. Obwohl die Berliner:innen weit mehr mit der Tonsprache und der Ästhetik dieser nach dem Muster der französischen »Grand Opéra« gestalteten Werkes vertraut sind – in der Hofoper wurden regelmäßig und sehr erfolgreich Stücke von Giacomo Meyerbeer, der seit 1842 als Generalmusikdirektor an der Spitze des Orchesters stand, zur Aufführung gebracht – endet auch dieses Intermezzo für Wagner enttäuschend, da er im Gegensatz zur Dresdner Premiere fünf Jahre zuvor keinen größeren Zuspruch erfährt, als Komponist wie als Dirigent. Insgesamt scheint ihm Berlin nicht das beste Pflaster zu sein – Missgunst und Intrigen verleiden ihm den

Aufenthalt, und trotz der Anerkennung, die ihm von Seiten so manches Künstlerkollegen zukommt, gewinnt er der Preußenmetropole zunächst nur wenig Gutes ab. Dabei besitzt er etwa in Meyerbeer einen engagierten, uneigennützigen Unterstützer: Wiederholt hat der europaweit berühmte Meister der »Grand Opéra« Wagner den höheren Stellen empfohlen und nach Kräften gefördert, was dieser ihm später jedoch nicht gedankt hat. Im Gegenteil: Meyerbeer wurde in seinen Augen – reichlich ungerecht – zu einer ausgesprochenen Negativfigur abgewertet, der Wagners Karriere nachhaltig behindert habe und nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht war.

Dass man – auch und gerade an der Berliner Hofoper – im mittleren und späteren 19. Jahrhundert die Werke Meyerbeers weit öfter spielte als diejenigen Wagners, hat eher mit der allgemeinen ästhetischen Ausrichtung als mit einer übermäßigen Meyerbeer-Euphorie bzw. Wagner-Ablehnung zu tun. Opern wie »Die Hugenotten«, »Robert der Teufel«, »Der Prophet« oder auch »Die Afrikanerin«, allesamt im Haus Unter den Linden mit großem Erfolg präsentiert, waren regelrechte Zugstücke, auch im internationalen Maßstab. Und auch wenn es gewiss zutrifft, dass die Berliner Intendanten Theodor von Küstner (1842 bis 1851 im Amt) und Botho von Hülsen, der im Anschluss daran über einen langen Zeitraum bis 1885 die Hofoper führte, die Werke Meyerbeers permanent im Spielplan hielten und dieses Repertoire verständnisvoll pflegten, so haben sie doch den Opern und Musikdramen Wagners keineswegs die Tür verschlossen. Nach dem »Fliegenden Holländer« und »Rienzi« kam es 1856 bzw. 1859 zu den Erstaufführungen von »Tannhäuser« und »Lohengrin«. Diesmal stand Wagner nicht selbst am Pult der Hofkapelle, da er sich noch im Schweizer Exil befand; mit Heinrich Dorn und Gottfried Wilhelm Taubert waren aber zwei durchaus kompetente Dirigenten am Werk.

Die 1860er Jahre sahen immerhin die Wiederaufnahmen der bislang gespielten Wagner-Opern. Dabei gelang es auch, einige der führenden Wagner-Sängerinnen und Sänger ihrer Zeit an die Berliner Hofoper zu verpflichten, u. a. den Heldentenor Albert Niemann als Rienzi und Tannhäuser und den Heldenbariton Franz Betz als Holländer. Eine Wagner-Tradition im eigentlichen Sinne sollte sich aber erst nach und nach herausbilden.

Bei zwei weiteren Wagner-Werken, die zum Anspruchsvollsten überhaupt gehören, was ein Opernhaus leisten kann, zeigte man Unter den Linden großen Einsatz: Im April 1870, nur zwei Jahre nach der Münchener Uraufführung, kamen »Die Meistersinger von Nürnberg« (mit Franz Betz als Hans Sachs) auf die Bühne, im März 1876 wurde »Tristan und Isolde« erstmals gegeben. Beide Male dirigierte Carl Eckert, der das Vertrauen des zuweilen spürbar sensiblen Dichterkomponisten besaß. Wagner selbst war zur Vorbereitung der Premieren direkt vor Ort, um bei der Einstudierung der Solisten und des Orchesters behilflich zu sein. Die »Meistersinger«, in München 1868 ein voller Erfolg, gleichsam ein Triumph für Wagner, fanden an der Spree nur wenig Gefallen – die Kritik sprach von einem »Monstrum an Oper« –, während »Tristan und Isolde« mit den vortrefflichen Protagonisten Albert Niemann und Vilma von Voggenhuber deutlich größere Anerkennung fand. Wagner selbst wurde große Ehre zuteil: Intendant von Hülßen lud ihn zu einem Gala-Diner, und sogar Kaiser Wilhelm I. nebst Gemahlin und Hofstaat empfingen den streitbaren Künstler, der dabei war, eine europäische Berühmtheit zu werden. Auch pekuniär war das Unternehmen durchaus ein Erfolg: Auf Befehl des Kaisers erhielt Wagner den Gewinn von rund 5.000 Talern, um damit den Bayreuther Festspielfonds aufzustocken.

Überhaupt standen die frühen und mittleren 1870er Jahre ganz wesentlich im Zeichen der ersten Wag-

ner-Festspiele in der fränkischen Provinz. Wagner vollendete sukzessive die »Ring«-Tetralogie, jenes ehrgeizige, hoch ambitionierte Projekt, das er mehr als zwei Jahrzehnte zuvor in Angriff genommen hatte. Zur ersten zyklischen Gesamtaufführung aller vier Werke im August 1876 im neu errichteten Bayreuther Festspielhaus, nur wenige Monate nach der Berliner »Tristan«-Premiere, erschien der Deutsche Kaiser höchstpersönlich auf dem Grünen Hügel, voller Bewunderung für die Leistungen aller Beteiligten und speziell für das nimmermüde Engagement Wagners: »Ich habe nicht geglaubt, dass Sie es zustande bringen würden.« Die Bekanntschaft mit dem Kaiser währte damals schon einige Jahre, hatte Wagner doch bei einem Berlin-Besuch Anfang 1873, der als Teil Werbekampagne für Bayreuth und das Großunternehmen des »Ring« gedacht war und ihn in mehrere Städte führte, in Anwesenheit der Majestät dirigiert.

Nach den ersten Festspielen, die mit einem künstlerischen Erfolg, aber einem finanziellen Desaster geschlossen hatten, wäre es auch für Berlin an der Zeit gewesen, sich an eine Inszenierung der »Ring«-Tetralogie zu wagen. Wagners Werke hatten sich inzwischen auch im Haus Unter den Linden etabliert, der nächste Schritt konnte im Prinzip getan werden. Die Verantwortlichen der Berliner Hofoper zögerten jedoch, da man sich für die in der Tat außergewöhnlichen technischen Anforderungen nicht gewappnet fühlte. So war es nicht der Intendant Botho von Hülßen, von dem die Initiative ausging, sondern der aus Prag stammende Sänger und Theaterdirektor Angelo Neumann, der das Projekt einer »Ring«-Aufführung in der Reichshauptstadt energisch vorantrieb. Die ursprüngliche Idee, für sein eigens zusammengestelltes Ensemble – das ein vollständiges, von Anton Seidl geleitetes Orchester ebenso einschloss wie einen Chor, diverse Solisten sowie Techniker und eine reichhaltige Bühnenausrüstung – die

Hofoper nutzen zu können, zerschlug sich. Stattdessen mietete Neumann das 1859 eröffnete Victoria-Theater in der Münzstraße nahe dem Alexanderplatz, das mit einer Kapazität von ca. 1.400 Besuchern dem Haus Unter den Linden mit seinen damals knapp 1.800 Plätzen kaum wesentlich nachstand.

Zwischen dem 5. und 9. Mai 1881 präsentierte Neumanns »Wandertruppe« den kompletten »Ring«-Zyklus unter großer öffentlicher Anteilnahme. Richard und Cosima Wagner waren eigens aus Bayreuth nach Berlin gereist, die kaiserliche Familie war ebenso anwesend wie führende Vertreter:innen aus Politik, Wirtschaft und Kultur. Nur selten zuvor, in Berlin zumal, hatte Wagner ein solch positives, bestätigendes Echo erfahren: Das Publikum jubelte ihm zu, die begeisterten Zuschauer:innen bildeten gar ein Spalier, um ihm, der sich oft genug als Außenseiter vorgekommen war, die Ehre zu erweisen – Wagner musste gleichsam das Gefühl bekommen, als Künstler vollends anerkannt und sogar verstanden worden zu sein. Angelo Neumann strengte in der Folgezeit weitere Tourneen an: Von 1878, als er sein reisendes »Ring«-Unternehmen erstmals in Leipzig vorgestellt hatte, bis in die 1880er Jahre hinein beeindruckte er ganz Europa mit Wagners Ausnahme-Opus. Für die Berliner Hofoper aber galt es, nach diesem Erfolg, der nicht ihr eigener war, entsprechend nachzuziehen.

Generalintendant von Hülsens, erklärtermaßen kein unbedingter Freund Wagners und seiner Werke, schien nicht sonderlich daran interessiert zu sein, die komplette Tetralogie, die ihre Theaterwirksamkeit längst erwiesen hatte, auf seine Bühne zu bringen. Lediglich »Die Walküre« fand sein Gefallen – als einziges der vier Musikdramen wollte er sie dem Publikum präsentieren. Und immerhin kam dieses an musikalischen Schönheiten und eindrucksvollen Szenen so reichhaltige Werk im April 1884 zur Aufführung, gut eineinhalb Jahre später gefolgt von

»Siegfried«. Ein vollständiger »Ring« kam jedoch nicht zu stande, nicht allein durch das fehlende Engagement Hülsens, sondern auch aufgrund eines spürbaren Mangels an geeigneten Sänger:innen und Kapellmeistern. In den frühen 1880er Jahren befand sich die Berliner Hofoper in einer gewissen Krise, da sowohl markante Künstlerpersönlichkeiten als auch prägende Impulse der Leitung fehlten. Wagner-Aufführungen auf einem hohen Niveau zu verwirklichen, war kaum möglich, auch mangels eines konsequenten Bemühens darum.

Erst nach Hülsens Tod Ende September 1886 – mehr als dreieinhalb Jahrzehnte hatte er der Hofoper vorgestanden – konnten dringende Reformen angestoßen werden. Durch die Berufung des Grafen Bolko von Hochberg war ein erster Schritt getan, war er doch weitaus kunstsinniger und -verständiger als sein Vorgänger. Behutsam verjüngte er das künstlerische Personal und kümmerte sich um die Verpflichtung hervorragender Sänger:innen und Dirigenten. Sein wohl größter Erfolg hierbei bestand in der Verpflichtung des Kapellmeisters Joseph Sucher, einem der profiliertesten Wagner-Dirigenten seiner Zeit. Der aus Ungarn stammende und über Wien, Leipzig und Hamburg nach Berlin gekommene Sucher war ein wahrer Wagner-Enthusiast, der seine Fähigkeiten ganz in den Dienst der Werke des Bayreuther Meisters stellte. 1887 wurde »Tristan und Isolde« nach Jahren der Abstinenz auf den Spielplan der Hofoper gesetzt, im April und September 1888 folgten dann die sorgfältig vorbereiteten Premieren von »Das Rheingold« und »Götterdämmerung«. Damit war der erste »Ring« an der Berliner Hofoper komplettiert und eine wesentliche Repertoirelücke geschlossen worden.

Sucher machte sich auch in der Folgezeit um Wagner und dessen Œuvre verdient. Innerhalb eines Zeitraums von knapp drei Wochen, vom 3. bis zum 20. Juni 1889, fand ein groß angelegter Wagner-Zyklus Unter den Linden statt.

Gleich zehn Werke wurden gegeben, vom »Rienzi« bis zur »Götterdämmerung«, lediglich auf den »Parsifal«, der urheberrechtlich noch geschützt war und offiziell nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte, musste vorerst noch verzichtet werden. Spätestens mit dieser Serie von Abenden, die große Resonanz fanden, war die Wagner-Tradition an der Hofoper begründet worden. Sucher besaß daran einen gewichtigen Anteil – in seine Fußstapfen traten bald andere Dirigenten, die sich nicht zuletzt auch immer wieder dem »Ring« zugewandt haben. Karl Muck, der langjährige Bayreuther »Parsifal«-Dirigent, gehörte ebenso dazu wie der Alleskönner Leo Blech, der über lange Zeit der Lindenoper als Generalmusikdirektor eng verbunden war und ein außerordentlich breites Repertoire kompetent betreute. Er leitete auch die Erstaufführung des »Parsifal« am 5. Januar 1914, kurz nachdem die 30-jährige Schutzfrist nach Wagners Tod erloschen war. Eine Berliner Premiere war dies freilich nicht, hatte doch das 1912 eröffnete Deutsche Opernhaus in der Charlottenburger Bismarckstraße doch wenige Tage zuvor das sagenhafte »Bühnenweihfestspiel« einem staunenden Publikum präsentiert. Die Berliner:innen hatten somit Gelegenheit, gleich an zwei Häusern den »Parsifal« zu sehen und zu hören, an beiden blieb dieses Werk auch fest verwurzelt.

An der Berliner Hofoper, ab 1919 dann Staatsoper Unter den Linden haben sich auch in der Folgezeit alle Generalmusikdirektoren – und diese bilden ein wahres »Who is Who« der nationalen wie internationalen Dirigentenszene – in besonderer Weise Wagner gewidmet, die immer weiter wachsende Vertrautheit und Souveränität des Hausorchesters, der Königlich Preußischen Hofkapelle und späteren Staatskapelle Berlin, mit den Wagnerschen Partituren befördernd. Neben Richard Strauss, Karl Muck und Leo Blech, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts als prägende Persönlichkeiten in der Verantwortung standen, waren mit

Erich Kleiber, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler und dem jungen Herbert von Karajan in den 1920er und 1930er Jahren vier außerordentlich profilierte, hochindividuell agierende Wagner-Dirigenten einer neuen Generation am Werk. Kleiber und Furtwängler leiteten etwa den »Ring« und die »Meistersinger«, Klemperer sorgte mit viel diskutierten, kontrovers aufgenommenen Neuproduktionen des »Fliegenden Holländer« und des »Tannhäuser« für Furore – und das »Wunder Karajan« ereignete sich 1938 im Zuge einer Vorstellung von »Tristan und Isolde« im Haus Unter den Linden.

In den Jahren und Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg waren es dann Dirigenten wie Franz Konwitschny und Otmar Suitner, die sich als Fortführer der Wagner-Tradition verstanden. Die wieder aufgebaute Lindenoper wurde 1955 mit den »Meistersingern« unter der Leitung Konwitschnys eröffnet, mit dem Staatsopernchor, der Staatskapelle Berlin sowie erstklassigen Solist:innen aus beiden Teilen Deutschlands realisierte er vorbildhafte Einspielungen von Wagners »Holländer« und »Tannhäuser«. Ein von ihm einstudierter »Ring« hielt sich seit den späten 1950er Jahren für längere Zeit im Repertoire. Suitner wiederum, mehrfach zu den Bayreuther Festspielen eingeladen, betreute von den mittleren 1960er bis in die späten 1980er Jahre hinein zuverlässig und qualitativ hochwertig zahlreiche Wagner-Aufführungen, bis hin zu »Tristan« und »Parsifal«.

Mit der Berufung von Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor wurde dann ein neues Kapitel in Sachen Wagner aufgeschlagen. Sukzessive und systematisch, beginnend mit einer Neuinszenierung des »Parsifal« im Herbst 1992 kamen alle zehn Hauptwerke des »Bayreuther Meisters« in der Regie von Harry Kupfer auf die Bühne der Staatsoper. Eine erste »Ring«-Produktion wurde 1996 vollendet und anlässlich der ersten FESTTAGE zu Ostern

dieses Jahres zyklisch präsentiert. Zu den FESTTAGEN 2002 wurde das Publikum dann zum Zeugen einer doppelten zyklischen Darbietung aller bisher von Barenboim und Kupfer gemeinsam erarbeiteten Wagner-Inszenierungen – ein beispielloser Kraftakt für das gesamte künstlerische und technische Personal und zugleich zweifellos ein epochales Ereignis in der Geschichte des Hauses Unter den Linden.

Die Werke Wagners blieben auch weiterhin präsent: Inzwischen sind die berühmten »Zehn« mit unterschiedlichen Regisseur:innen neu inszeniert worden, fast ausnahmslos mit Daniel Barenboim am Pult der Staatskapelle, zweifelsohne einem der zentralen, maßstabsetzenden Wagner-Dirigenten unserer Zeit. Darunter befand sich auch ein weiterer »Ring«-Zyklus, mit Blick auf Wagners 200. Geburtstag in den Jahren 2010 bis 2013 als Koproduktion der Berliner Staatsoper (damals im Ausweichquartier Schiller Theater) und der Mailänder Scala realisiert. Und mit Dmitri Tcherniakov, mit dem Daniel Barenboim zuvor schon einige russischsprachige Opern auf die Bühne gebracht hatte, wurde ein außergewöhnlicher Regisseur für große Wagner-Werke verpflichtet: 2015 für »Parsifal«, 2018 für »Tristan und Isolde«, 2022 dann für den »Ring«, der im Gegensatz zu den vorangegangenen Produktionen von vornherein »en bloc« inszeniert und einstudiert wird, mit vier Premieren innerhalb nur einer Woche – für ein Repertoirehaus mit ganzjährigem Spielbetrieb eine Herausforderung der besonderen Art.

Wagner Unter den Linden – das ist eine reichhaltige, mittlerweile rund 180 Jahre währende Tradition, die viele denkwürdige Abenden einschließt und durch vielfältige Impulse unterschiedlichster künstlerischer Naturen immer wieder neu belebt wird. Akzent- und facettenreich wird diese einzigartige Geschichte gewiss fortgeschrieben werden: Die Gegenwart ist spannend genug – und auf die Zukunft darf man ohnehin gespannt sein.

1476

165

RICHARD WAGNER UND »DER RING DES NIBELUNGEN«

EINE CHRONIK VON Detlef Giese

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 »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 Aufführung von Beethovens »Fidelio« 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 am Leipziger Theater aufgeführt, jedoch ohne nachhaltige Resonanz.

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 jedoch keine Aufführung erlebt.

1836

Die zweite Oper, »Das Liebesverbot«, wird abgeschlossen. Die Uraufführung kommt am Theater Magdeburg zustande, wo Wagner als Musikdirektor beschäftigt ist.

1837

Arbeit in Königsberg und Riga. Wagner beginnt mit »Rienzi, der letzte der Tribunen«, einem konzeptionell ambitionierten und klanglich 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, die an diesem Haus jedoch nicht zustande kommt.

1842

Erste Ideen zum »Tannhäuser«. Erfolgreiche Uraufführung des »Rienzi« am Königlich Sächsischen Hoftheater in Dresden.

1843

Der 30-jährige Richard Wagner, seit Februar Königlich Sächsischer Hofkapellmeister in Dresden, lernt Jacob Grimms »Deutsche Mythologie« kennen, eine der wesentlichen Quellen zum »Ring des Nibelungen«. Anfang des Jahres hatte Wagner mit seiner romantischen Oper »Der fliegende Holländer« einen Achtungserfolg anlässlich der Dresdner Uraufführung erringen können.

1845

Die im April beendete romantische Oper »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg« wird im Oktober in Dresden uraufgeführt. Die Reaktionen des Publikums und der Fachpresse sind gespalten. Die Dichtung des »Lohengrin« stellt Wagner in Rahmen einer öffentlichen Lesung erstmals vor. Zu deren Abfassung hatte er u. a.

auch das mittelhochdeutsche »Nibelungenlied« ausgiebig studiert.

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 Prosafassung von »Siegfrieds Tod«, auf der die spätere »Götterdämmerung«

basiert. In Gestalt einer Versdichtung präsentiert Wagner »Siegfrieds Tod« (»Eine große Heldenoper in drei Akten«) gegen Ende des Jahres 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 wird in Weimar erstmals »Lohengrin« zur Aufführung gebracht; Wagner kann nicht vor Ort sein, da er fürchten muss, verhaftet zu werden. Ihm kommen Zweifel, ob er »Siegfrieds Tod« überhaupt je beenden und auf dem Theater präsentieren könne. Die begonnene Kompositionsskizze bricht er ab.

1851

Mit »Oper und Drama« beendet Wagner zu Beginn des Jahres seine sowohl umfangreichste als auch wirkungs-mächtigste ästhetische Schrift. Im Frühjahr und Sommer verfasst er eine Prosaversion sowie die Verdichtung von »Der

junge Siegfried«. Im Oktober artikuliert Wagner erstmals die Idee, »drei Dramen mit einem dreiaktigen Vorspiele« zu schreiben, die nicht allein die Siegfried-Sage, sondern auch die Urancfänge des Mythos 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 Rheingoldes« 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 revidiert, die vier Jahre die endgültigen Titel »Siegfried« und »Götterdämmerung« erhalten. Die Versdichtung des »Rheingold«

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; der Eindruck ist enorm.

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 »Rheingold«, nach eigener Aussage inspiriert von einer visionären Ein-gebung 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«, das als leichter aufführbares Werk – so Wagners ursprüngliche Intention – finanzielle Entlastung bringen sollte, um das monumentale »Ring«-Projekt fortführen und vollenden zu können.

1855

Intensive Arbeit an der »Walküre«-Partitur, in der Wagner neue Formen des musikalischen Ausdrucks erschließt.

1856

Die im vorangegangenen Jahr begonnene Reinschrift der »Walküre« wird im März vollendet. Nach dem Sommer beginnt Wagner mit der kompositorischen Ausarbeitung von

»Siegfried«. Die Schluss-
szene von »Siegfrieds Tod«
erhält eine neue textliche
Gestalt. In diesem
Jahr fällt auch die
Entscheidung, dieses
Drama in »Götter-
dämmerung« umzu-
benennen. Wagner stellt
eine Liste mit Quellen
zusammen, die er für
seine »Ring«-Tetralogie
studiert hat: Neben dem
»Nibelungenlied« und
der »Deutschen
Mythologie« sowie den
»Deutschen Helden sagen«
der Brüder Grimm sind
es vor allem Texte und
Abhandlungen zu
nordischen Legenden
wie die »Edda« oder die
»Volsunga-Saga«.

1857

Nach der Orchester-
skizze 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, in denen er
dramaturgisch wie
musikalisch andere
Wege geht.

1858

Nach dem unfreiwilligen
Weggang aus Zürich im
Zuge der Affäre um
Mathilde Wesendonck
beginnen erneute
Wanderjahre Wagners.
In Venedig komponiert
er den zweiten Akt von
»Tristan und Isolde«.

1859

Im August vollendet
Wagner im schweize-
rischen Luzern die
Partitur von »Tristan und
Isolde«. Eine Aufführung
zeichnet sich, vor-
nehmlich wegen der
immensen aufführungs-
praktischen Schwie-
rigkeiten, vorerst noch
nicht ab.

1861

Der Klavierauszug des
»Rheingold« erscheint im
Druck. Wagner wird zum

Zeugen eines veritablen
Theaterskandals, als in
Paris die Neufassung
seines »Tannhäuser« –
mit den tristanesken
Klängen des Bacchanals
– gegeben wird, auf
die er große Hoffnungen
gesetzt hatte.

1862

Erstmals werden in
Wien Ausschnitte aus
dem »Rheingold« und der
»Walküre« unter Wagners
Leitung präsentiert, u. a.
der »Einzug der Götter
in Walhall«, der »Ritt
der Walküren« sowie
»Wotan's Abschied und
Feuerzauber«.

1863

In einem Leipziger
Verlag erscheint das
Textbuch zu »Der Ring
des Nibelungen«. Ein
Bühnenfestspiel für
drei Tage und einen
Vorabend. Erste
Ausschnitte aus
»Siegfried«, namentlich
die »Schmiedelieder«,
erklingen in Wien.

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
von einem Moment auf
den anderen 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 Münchener
Hof- und Nationaltheater
»Tristan und Isolde« unter
der musikalischen Leitung
Hans von Bülow
uraufgeführt.

1866

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

229

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 bayrischen König und Hofstaat.

1868

»Die Meistersinger von Nürnberg« feiern in München Premiere; erneut dirigiert Hans von Bülow. Die Uraufführung wird zu einem von Wagners glänzendsten Erfolgen.

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 wiederum das Königliche Hof- und Nationaltheater. Neben der intensiven

Arbeit am »Siegfried« beginnt Wagner im Oktober mit der Kompositionsskizze zur »Götterdämmerung«.

1870

Ende Juni erlebt »Die Walküre« ihre erste Aufführung; wie bereits im Jahr zuvor versucht Wagner die Darbietung zu verhindern. Die kompositorische Arbeit an der »Götterdämmerung« setzt sich mit Orchester-skizzen zum Vorspiel und ersten Akt fort. Der Bund mit Cosima wird durch Eheschließung besiegt.

1871

Im Februar wird die »Siegfried«-Partitur beendet. Wagner komponiert weiter an der »Götterdämmerung«, vor allem am zweiten Akt. Der Text der Schlussszene wird nochmals umgearbeitet.

1872

Wagner siedelt mit seiner Familie nach Bayreuth

über. An seinem 59. Geburtstag erfolgt dort die Grundsteinlegung zum Festspielhaus. Umfangreiche Kompositions- und Orchester-skizzen zum dritten Akt der »Götterdämmerung« sind in Arbeit.

1873

Die Partitur des »Rheingold« erscheint im Druck. Im Mai beginnt Wagner mit Arbeit an der Partiturreinschrift der »Götterdämmerung«.

1874

Die Wagners beziehen Ende April die Villa Wahnfried in Bayreuth. Mit den letzten Federstrichen wird dort am 21. November die Partitur der »Götterdämmerung« abgeschlossen. Nach mehr als einem Viertel-jahrhundert ist damit die gewaltige »Ring«-Tetralogie vollendet.

1875

Analog zu den anderen Teilen des »Ring« stellt

Wagner in Wien Ausschnitte aus der »Götterdämmerung« in konzertanter Aufführung vor: im März zunächst das instrumentale Vorspiel, »Siegfried's Tod« und Trauermarsch sowie die »Schlußszene des letzten Aktes«, im Mai dann »Hagen's Wacht«. Der Klavierauszug zur »Götterdämmerung« wird veröffentlicht.

1876

Vom 13. bis 17. August werden mit einer zyklischen Aufführung des kompletten »Ring des Nibelungen« die ersten Bayreuther Festspiele eröffnet. Hans Richter dirigiert, die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen von Wagner selbst. Zwei weitere »Ring«-Zyklen folgen bis Ende August. Die Anteilnahme der Öffentlichkeit ist beachtlich. Im Januar bzw. Juni erscheinen die Partituren von »Siegfried«

und »Götterdämmerung« beim Mainzer Schott-Verlag im Druck.

1881

Erstmals erlebt Berlin eine Aufführung von Wagners »Ring«-Tetralogie. Im Mai bringt der umtriebige Prager Theaterdirektor Angelo Neumann das komplette Opus im privat geführten Victoria-Theater in der Münzstraße nahe dem Alexanderplatz auf die Bühne. Wagner und hohe Vertreter des Kaiserlichen Hofes sind anwesend.

232

Mit »Parsifal« wird Wagners letztes Bühnenwerk anlässlich der zweiten Bayreuther Festspiele zur Uraufführung gebracht. Insgesamt 16 erfolgreiche Vorstellungen des »Bühnenweihfestspiels« werden gegeben.

1883

Am 13. Februar stirbt Richard Wagner in

Venedig. Beigesetzt wird er im Garten der Villa Wahnfried, seinem Bayreuther Wohnsitz.

1884

»Die Walküre« ist das erste Teilstück des »Ring«, das seine Erstaufführung an der Berliner Hofoper Unter den Linden erlebt.

1885

Am 8. Dezember wird »Siegfried« zum ersten Mal an der Berliner Hofoper Unter den Linden aufgeführt, nachdem im Jahr zuvor bereits »Die Walküre« gegeben worden war. Eine erste Komplettierung der »Ring«-Tetralogie findet jedoch erst im Herbst 1888 statt.

1888

Als letztes der vier »Ring«-Teile erlebt die »Götterdämmerung« am 27. September ihre Erstaufführung in der Berliner Hofoper. Dirigent ist der Wagner-Enthusiast Joseph Sucher. Ein

knappes halbes Jahr zuvor war »Das Rheingold« erstmals dort auf die Bühne gelangt.

1905

Ende 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 erfolgen die Premieren der drei anderen »Ring«-Teile.

1912/13

Leo Blech ist der Dirigent einer neuerlichen »Ring«-Produktion mit den Kräften der Berliner Hofoper. Nach dem Auftakt mit »Das Rheingold« im Dezember 1912 folgen ab April 1913 im monatlichen Abstand »Die Walküre«, »Siegfried« und »Götterdämmerung«. Am 13. Juni ist die Tetralogie komplettiert.

1928/29

Erich Kleiber und Leo Blech leiten im Wechsel die Premieren von Wagners »Ring«. Der seit 1923 an dem nunmehr Staatsoper genannten Haus Unter den Linden amtierende Kleiber zeichnet dabei für »Das Rheingold« (26. Juni 1928) und »Siegfried« (15. März 1929) verantwortlich, der langjährige Kapellmeister und GMD Blech dirigiert »Die Walküre« (3. November 1928) und »Götterdämmerung« (17. Mai 1929). Regie führt der Oberspielleiter Franz Ludwig Hörth.

233

Mit dem neu berufenen Operndirektor Wilhelm Furtwängler am Pult beginnt ab dem 29. November 1933 ein neuer Berliner »Ring« in chronologischer Reihenfolge, inszeniert von Heinz Tietjen, dem Intendanten der Staatsoper. Einen Tag nach dem »Rheingold«

folgt bereits die »Walküre«. »Götterdämmerung« hat am 16. Oktober 1934 Premiere, zehn Tage nach dem »Siegfried«.

234

1956/57
Die zweite Spielzeit in der nach schweren Kriegszerstörungen wieder aufgebauten Staatsoper Unter den Linden bietet eine neue »Ring«-Produktion, in der Regie des eminenten Wagner-Sängers Erich Witte. Unter der musikalischen Leitung von GMD Franz Konwitschny wird am 17. November 1956 zunächst »Die Walküre« gezeigt, bevor nach dem »Rheingold« am 14. April 1957 »Siegfried« am 26. Mai folgt. Die Premiere der »Götterdämmerung« findet gegen Ende der Saison am 21. Juli 1957 statt.

1979
Mit Otmar Suitner als Dirigent und Ruth

Berghaus als Regisseurin wird ein neuer »Ring« in Angriff genommen. Es wird jedoch lediglich »Das Rheingold« produziert und nach nur zwei Vorstellungen abgesetzt. Ein kompletter »Ring« kommt nicht zustande, da die Inszenierung auf vehementen Kritik der Kulturfunktionäre trifft. Bis in die 1980er Jahre wird der ältere »Ring« in der Inszenierung von Erich Witte weiter gespielt.

1993–1996

Die »Walküre«-Premiere am 12. Dezember 1993 bildet den Auftakt zur ersten Berliner »Ring«-Produktion unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim, in der Regie von Harry Kupfer. Am 28. März 1994 kommt »Siegfried« auf die Bühne, am 10. Dezember 1995 »Götterdämmerung«. »Das Rheingold«, das diesmal zuletzt inszeniert wird, beschließt den »Ring« am 28. März 1996;

die vollständige Tetralogie ist erstmals anlässlich der ersten FESTTAGE zu Ostern 1996 im Haus Unter den Linden zu sehen und zu hören. Zuvor hatten Dirigent und Regisseur schon bei den Bayreuther Festspielen zusammengearbeitet, wo ihr »Ring« von 1988 bis 1994 gezeigt wurde.

2002

Der Berliner Barenboim-Kupfer-»Ring« ist Teil eines groß angelegten Zyklus der zehn Hauptwerke Wagners, die vom Herbst 1992 an, beginnend mit dem »Parsifal« (Barenboims erster Musiktheaterproduktion an der Staatsoper), bis 2001 produziert und zu den FESTTAGEN 2002 in zweifacher zyklischer Folge einem internationalen Publikum präsentiert wird.

2010–2013

Im Herbst 2010 beginnt ein neuer »Ring« an der Staatsoper. Koproduziert

mit dem Teatro alla Scala di Milano finden die Premieren zu gleichen Teilen in Mailand und Berlin statt. Im Schiller Theater, der Ausweichstätte der Staatsoper Unter den Linden während der Sanierung des Stammhauses, ist »Das Rheingold« erstmals am 17. Oktober zu sehen. Am 17. April 2011 folgt dann »Die Walküre«, jeweils einige Monate nach den Mailänder Aufführungen. »Siegfried« feiert am 3. Oktober 2012 Premiere, nunmehr in Berlin; »Götterdämmerung« folgt am 3. März 2013. Musikalisch geleitet wird Wagners Tetralogie erneut von Daniel Barenboim, die Regie liegt in den Händen des belgischen Theatermachers Guy Cassiers. Zu den FESTTAGEN im Frühjahr 2013 wird der neue »Ring« dann erstmals zyklisch geboten. Zu Beginn der Spielzeit 2019/20 ist die Produktion dann zum ersten Mal im

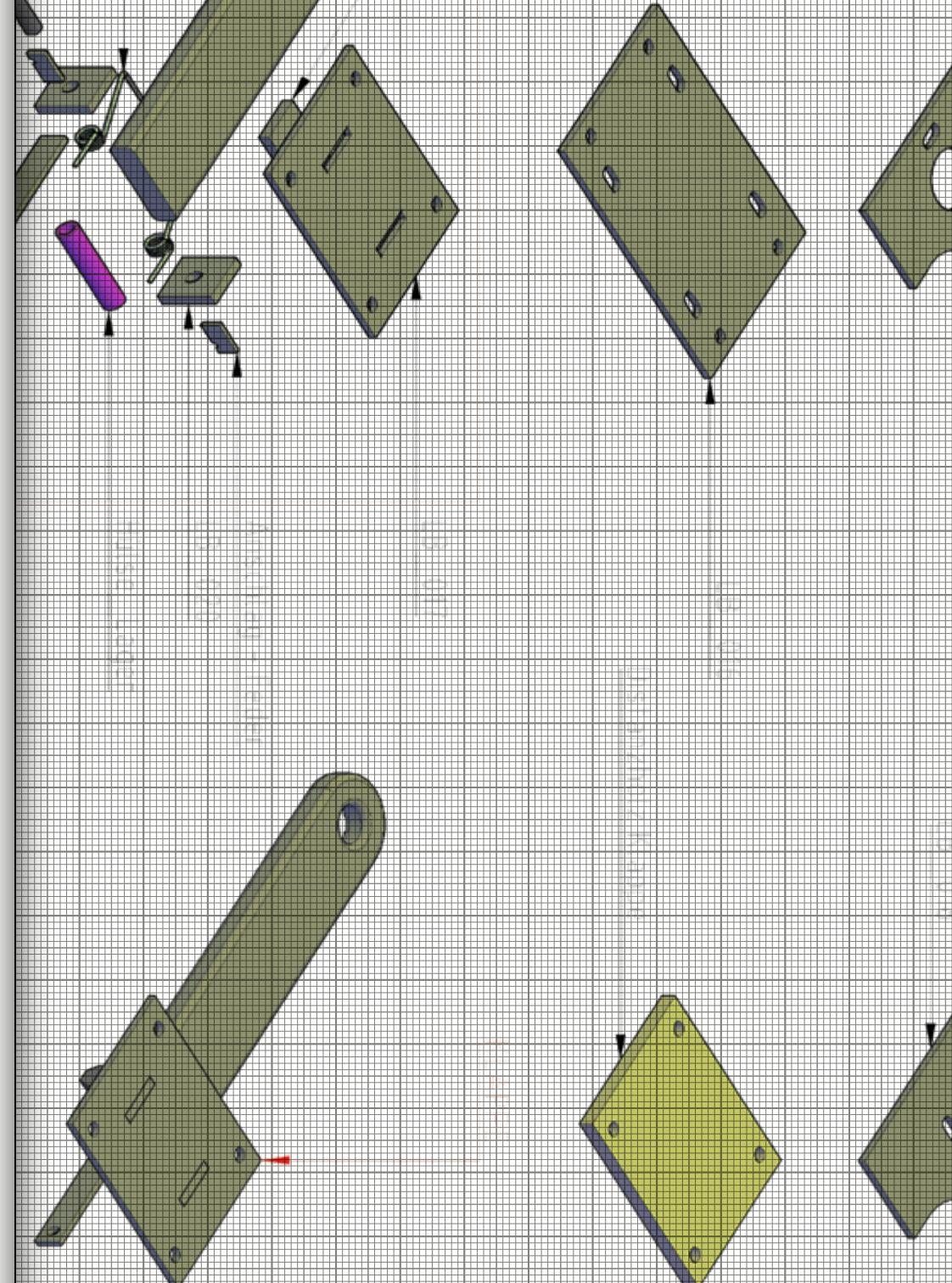
235

grundsanierter Haus
Unter den Linden zu
erleben.

2022

Eine neue »Ring«-
Inszenierung wird im
Haus Unter den Linden
erarbeitet, so konzipiert,
dass die vier Premieren
innerhalb von nur einer
Woche auf die Bühne
gelangen. Der Proben-
prozess mit Regisseur
Dmitri Tcherniakov
erstreckt sich auf einen
Zeitraum von ca. einem
Dreivierteljahr. Anstelle
des erkrankten GMD
Daniel Barenboim über-
nimmt Christian

Thielemann das Dirigat
der Premieren, der
junge Staatskapellmeister
Thomas Guggeis, wesent-
lich mit der musikalischen
Probenarbeit betraut,
leitet den zweiten Zyklus.
Insgesamt wird diese
Neuproduktion vier Mal
in der Saison geboten, u. a.
auch zu den FESTTAGEN
2023.



RICHARD WAGNER AND “THE RING OF THE NIBELUNG”

238

A CHRONICLE BY Detlef Giese

1813

Wilhelm Richard Wagner is born in Leipzig on May 22.

1823

As a student at Dresden's Kreuzschule, Wagner takes an interest for the first time in Greek and Roman mythology.

1826

First attempts as a poet: Wagner writes a chivalrous tragedy and an epic poem, “Battle at Parnassus.”

1828

Wagner completes “Leubald and Adelaide” in Leipzig, modelled on the

Shakespearean tragedies. Since he is thinking of setting of the text to music, he teaches himself the basics of composition and takes instruction in harmony.

1829

After hearing Wilhelmine Schröder-Devrient perform the role of Leonore in a Leipzig performance of Beethoven's “Fidelio,” Wagner decides to focus more on music. He composes his first piano and chamber works.

1830

Wagner composes three overtures for orchestra,

one of which is premiered in Leipzig, but without leaving a lasting impression.

1831

In the spring, Wagner registers as a student of music at the University of Leipzig. He also takes composition lessons with the cantor of St. Thomas Church, Theodor Weinlig, who also trains him in valuable practical skills.

1832

A Wagner composition is published for the first time, the Piano Sonata in B flat Major. The Symphony in C major, premiered in Prague in November, is Wagner's most extensive work to date. He completes the libretto and several musical numbers of his first planned opera The Wedding before abandoning the project.

1833

Wagner takes the position of choral director at

Würzburg Theater. By early 1834, he has completed his first opera “The Fairies,” never performed during his lifetime.

1836

The second opera “The Ban on Love” is completed. The premiere is staged at Magdeburg Theater, where Wagner works as music director.

1837

Wagner works in Königsberg (today's Kaliningrad) and Riga. Wagner begins composing “Rienzi, the Last of the Tribunals,” a conceptually ambitious and acoustically opulent work in the style of the French grand opéra.

1839

A stormy, adventurous voyage across the Baltic and the North Sea to London inspires Wagner to compose “The Flying Dutchman.” He begins a short stay in Paris, which starts off on a positive

239

note, but then increasingly sours.

1840

Wagner completes the score of "Rienzi" in November.

240

1841

Wagner composes and completes the instrumentation of "The Flying Dutchman" and offers the completed work to be premiered at Berlin Court Opera House, but no premiere takes place.

1842

First ideas for "Tannhäuser" are developed. "Rienzi" is successfully premiered at Dresden's Royal Saxon Court Theater.

1843

Now 30, Richard Wagner, since January Kapellmeister at the Royal Court of Saxony in Dresden, becomes acquainted with Jacob Grimm's "German Mythology," one of the main sources for "The

Ring of the Nibelung." At the start the year, his romantic opera premiered "The Flying Dutchman" premiered in Dresden and was a moderate success.

1845

"Tannhäuser," or in its full title "Tannhäuser and the Minnesingers' Contest at Wartburg," a romantic opera, is completed in April and premieres in Dresden in October. The reactions from the audience and the critics are divided. Wagner presents the libretto for "Lohengrin" for the first time at a public reading. In preparing the text, he studied the Middle German Song of the Nibelungs closely.

1847

The composer continues to be fascinated by the Nordic world of myths and sagas and the Greek classics.

1848

At the end of April, Wagner completes the score of "Lohengrin." In a series of texts and speeches, he participates in the revolutionary movements that have taken hold of Europe. In the late summer, the composer works on an essay entitled "The Nibelungs: World History as Saga"; in October he writes a prose version of the "Saga of the Nibelungs" which is published under the title "The Myth of the Nibelungs." That same month, a first prose version of "Siegfried's Death" emerges, on which the later "Twilight of the Gods" is based. Wagner presents the verse poem "Siegfried's Death" (A Great Heroic Opera in Three Acts) near the end of the year for select guests at his home.

1849

Wagner participates in the May Uprising

in Dresden, which culminates in barricade fighting. With an arrest warrant out on him, he is forced to flee Saxony and makes his way via Weimar, Jena, and Lindau to Zurich. After attempting to get established in Paris once again, he decides to stay in Switzerland. In Zurich exile, some of his first foundational theoretical writings emerge: "Art and Revolution," "The Artwork of the Future," while "Artistry of the Future" does not make it past a rough draft.

1850

In August, Wagner begins sketching the composition of "Siegfried's Death," which later became part of the "Ring" cycle. Under the direction of Wagner's friend Franz Liszt, "Lohengrin" premieres in Weimar: Wagner cannot be present because he would be subject to arrest. He begins to doubt whether "Siegfried's

241

Death” could at all be completed and presented on stage, and he breaks off the already sketched composition.

1851

242

With “Opera and Drama,” at the start of the year Wagner completes his most extensive aesthetic treatise – and the one that has the most impact. In the spring and summer, he writes a prose version and the libretto for “The Young Siegfried.” In October, Wagner mentions for the first time the idea of writing “three dramas with a three-act prelude” that not only comprises the Siegfried saga, but also the primeval origins of the myth.

A complete performance of the growing cycle of works seems to him only possible within the framework of a festival held at a special place. The first prose sketches of “The Valkyrie” and “The Theft of the Rhinegold” emerge.

1852

In March, Wagner writes the prose sketch of “The Rhinegold.” His work on the libretto for “The Valkyrie” also proceeds, and the two Siegfried dramas are revised, receiving their final titles four years later, “Siegfried” and “Twilight of the Gods.” The verse poem of “Rhinegold” is written from mid-October to early November, in mid-December the entire “Ring” libretto is completed. On December 18 and 19, Wagner reads the entire cycle at the home of the Willes in Mariafeld, and the work leaves an enormous impression.

1853

Wagner finances the printing of fifty copies of the “Ring” cycle, which he sends to friends. A renewed reading, this time at a Zurich hotel, is very well received. In September, Wagner begins to compose “The

Rhinegold;” according to his own account, he was inspired by a vision of the opening chords in a hotel room in Ligurian town of La Spezia.

1854

By late May, the “Rhinegold” score is completed in its first version. Parallel to this, Wagner begins working on the final version, which he completes in late September. He also writes several initial sketches of “The Valkyrie” alongside early musical sketches for “Tristan and Isolde,” which Wagner originally intended as a work that is easier to perform in order to get his precarious financial situation under control so he could complete the monumental “Ring” project.

1855

Wagner works intensely on the score of “The Valkyrie.” With the score he developed new forms

of musical construction and expression.

1856

The final draft of “The Valkyrie” begun the previous year is completed in March. After the summer, Wagner begins composing “Siegfried.” The final scene of “Siegfried’s Death” is given a new textual form. The same year, he decides to rename the drama “Twilight of the Gods.” Wagner prepares a list of the sources he studied in preparing the “Ring” cycle: not only the “Song of the Nibelungs” and “German Mythology,” but also “German Heroic Sagas” by the Brothers Grimm along with primarily texts and treatises on Nordic legends like the “Edda” or the “Volsunga Saga.”

1857

After completing an orchestral sketch of the second act of “Siegfried,” he stops work on the

243

"Ring" cycle. In the following years, with "Tristan and Isolde" and "The Mastersingers," other major projects move to the focus of Wagner's work, pursuing different paths dramaturgically and musically.

1858

After the involuntary departure from Zurich resulting from his affair with Mathilde Wesendonck, renewed years of wandering begin for Wagner. In Venice, he composes the second act of "Tristan and Isolde."

1859

In August, Wagner completes the score of "Tristan and Isolde" in the Swiss city of Lucerne. But initially there is no performance planned, primarily because of the immense difficulties in performing the work.

1861

A piano reduction of "The Rhinegold" is

published. Wagner witnesses a veritable theater scandal at the Paris Opera at a performance of a new version of his "Tannhäuser," with the use of Tristan-like sonorities in the Bacchanalia, something he had placed great hope in.

1862

For the first time, select passages from "The Rhinegold" and the "The Valkyrie" are presented with Wagner at the podium, including "Entrance of the Gods into Valhalla," "The Ride of the Valkyries," and "Wotan's Departure and Fire Magic."

1863

The libretto of "The Ring of the Nibelung: A Stage Festival Play for Three Days and a Preliminary Evening" is published in Leipzig. First selections from "Siegfried," the "Schmiedelieder," are performed in Vienna.

1864

With the favor of Bavaria's young King Ludwig II, a diehard Wagnerian, the financial situation of the poet-composer suddenly improves dramatically. With the move to Munich, his years of wandering finally come to a close. Wagner returns to working on "Siegfried."

1865

With Ludwig II in the audience, "Tristan and Isolde" premieres on June 10 at Munich's National Theater, with Hans von Bülow conducting.

1866

Wagner finds a new home in Tribschen near Lucerne. Cosima von Bülow and her children are by his side.

1867

In October, the score of "The Mastersingers of Nuremberg" is completed. With his series of articles "German Art and German Politics," he

causes significant controversy and meets with the displeasure of the Bavarian King and court.

1868

"The Mastersingers of Nuremberg" is premiered in Munich, again conducted by Hans von Bülow. The premiere becomes one of Wagner's greatest successes.

1869

At the express order of Ludwig II, against Wagner's will and without his cooperation, the premiere of "The Rhinegold" is held, now once again at Munich's Royal Court and National Theater. Beside the intense work on "Siegfried," Wagner begins in October to sketch "Twilight of the Gods".

1870

At the end of June, "The Valkyrie" is premiered in Munich. Already a year before, Wagner tried to stop

the performance: he begins composition of “Twilight of the Gods” with sketches of the prologue and first act. His relationship with Cosima is now placed on a fixed foundation of marriage.

1871

In February, the score of “Siegfried” is completed. Wagner continues composing the “Twilight of the Gods,” especially Act Two. The text of the final scene is revised once again.

1872

Wagner moves to Bayreuth with his family. On his 59th birthday, the foundation is laid for the festival theater. Extensive compositional and orchestra sketches for the third act of the “Twilight of the Gods” are underway.

1873

The score of “The Rhinegold” is published. In May, Wagner begins working on the final version of the score of “Twilight of the Gods.”

1874

In late April, the Wagners move into Villa Wahnfried in Bayreuth. He then completes the score of “Twilight of the Gods” on November 21. After more than a quarter of a century, the immense “Ring” cycle is completed.

1875

Analogous to the other parts of the “Ring”, Wagner presents selections from “Twilight of the Gods” in Vienna in a concert form: in March the instrumental overture, “Siegfried’s Death and Funeral March,” and the final scene of the last act, in May “Hagen’s Watch.” The piano reduction of “Twilight of the Gods” is published.

1876

From August 13–17, the first Bayreuth Festival is held with a performance of all four parts of the “Ring” cycle. Hans Richter conducts while the overall artistic direction of the production is placed in Wagner’s own hands. Two additional performances of the entire “Ring” cycle follow until the end of August. The audience response is notable. In January and June, the scores of “Siegfried” and “Twilight of the Gods” are published in Mainz by Schott-Verlag.

1881

The first Berlin performance of the “Ring” cycle takes place. In May, the Prague theater director Angelo Neumann stages all four parts at Victoria Theater on Münzstraße near Alexanderplatz. Wagner and important representatives of the German Imperial Court are in attendance.

1882

With “Parsifal,” Wagner’s last opera is premiered at the second Bayreuth festival. A total of sixteen successful performances of the “Festival Play for the Consecration of the Stage” are held.

1883

On February 13, Wagner dies in Venice. He is buried in the garden of Villa Wahnfried, his Bayreuth home.

1884

As the first part of the “Ring” cycle “The Valkyrie” comes on stage of the Opera house Unter den Linden.

1885

On December 8, “Siegfried” is performed for the first time at Berlin’s Court Opera. A first complete production of all four operas in the “Ring” cycle takes place for the first time in Autumn of 1888.

1888

As the last of all four parts of the “Ring,” “Twilight of the Gods” is premiered at Berlin’s opera house on September 27, conducted by the Wagnerian enthusiast Joseph Sucher. Five months before “The Rhinegold” was premiered.

1905

In late September, Karl Muck, since 1901 “Parsifal” conductor in Bayreuth, conducts the premiere of a new staging of “The Rhinegold” at Berlin’s Court Opera. In just three weeks, premieres of the other three parts of the “Ring” take place.

1912/13

Leo Blech is the conductor of a renewed “Ring” production at Berlin Opera. After the start with “The Rhinegold” in December 1912, as of April 1913 at monthly intervals “The Valkyrie,” “Siegfried,” and “Twilight of the Gods” are pre-

sented. On June 13, the teratology is complete.

1928/29

Erich Kleiber and Leo Blech conduct premieres of Wagner’s “Ring.” Kleiber, conductor at the opera house now named Staatsoper is responsible for “The Rhinegold” (June 26, 1928) and “Siegfried” (March 15, 1929), while the former conductor and general music director Blech for many years conducts “The Valkyrie” (November 3, 1928) and “Twilight of the Gods” (May 17, 1929). The performances are directed by Franz Ludwig Hörrth.

1933/34

With Wilhelm Furtwängler conducting, a new Berlin “Ring” cycle is presented in chronological order starting November 29, 1933. A day after “The Rhinegold,” the “Valkyrie” follows, “Twilight of the Gods” premieres on October 16, 1934, ten days after

“Siegfried.” The General Manager of Staatsoper, Heinz Tietjen, is responsible for the scenic conception.

1956/57

The second season at Staatsoper Unter den Linden, now reconstructed after having been heavily damaged during the war, presents a new “Ring” production, directed by the eminent Wagner singer Erich Witte. Under the musical direction of Franz Konwitschny, on November 17, 1956 first “The Valkyrie” is presented, followed by “The Rhinegold” on April 14, 1957 and “Siegfried” on May 26. The premiere of “Twilight of the Gods” takes place at the end of the end of the season on July 21, 1957.

1979

With Otmar Suitner conducting and Ruth Berghaus as director, a new “Ring” is undertaken:

but only “The Rhinegold” is produced and cancelled after just two performances. A complete Ring does not take place, because the staging meets with vehement criticism from cultural functionaries. The elder “Ring” is performed regularly until the 1980s.

1993–1996

The production of “The Valkyrie” on December 12, 1993 marks the start of the Berlin “Ring” production under the musical direction of Daniel Barenboim, staged by Harry Kupfer. On March 28, 1994, “Siegfried” takes the stage, followed on December 10, 1995 by “Twilight of the Gods”. “The Rhinegold”, which this time is staged last, concludes the “Ring” on March 28, 1996; the complete cycle is performed for the first time at the first FESTTAGE held at Easter 1996 at the Staatsoper Unter den Linden. The conductor

and director had already presented their “Ring” at the Bayreuth Festival, where it was shown from 1988 to 1994. The Berlin Barenboim-Kupfer “Ring” cycle is part of a large-scale cycle of Wagner’s ten main works, which are presented from 1992, beginning with “Parsifal,” to 2001 at the Staatsoper.

2002

The ten part Wagner cycle from “The Flying Dutchman” to “Parsifal” is presented twice in their entirety at the FESTTAGE 2002, a real challenge for all the participants and an extraordinary event in Staatsoper’s history.

2010–2013

In the fall of 2010, a new “Ring” cycle begins at the Staatsoper. Co-produced with Teatro alla Scala di Milano, the premieres take place alternately in Milan and Berlin. At Schiller Theater, the temporary

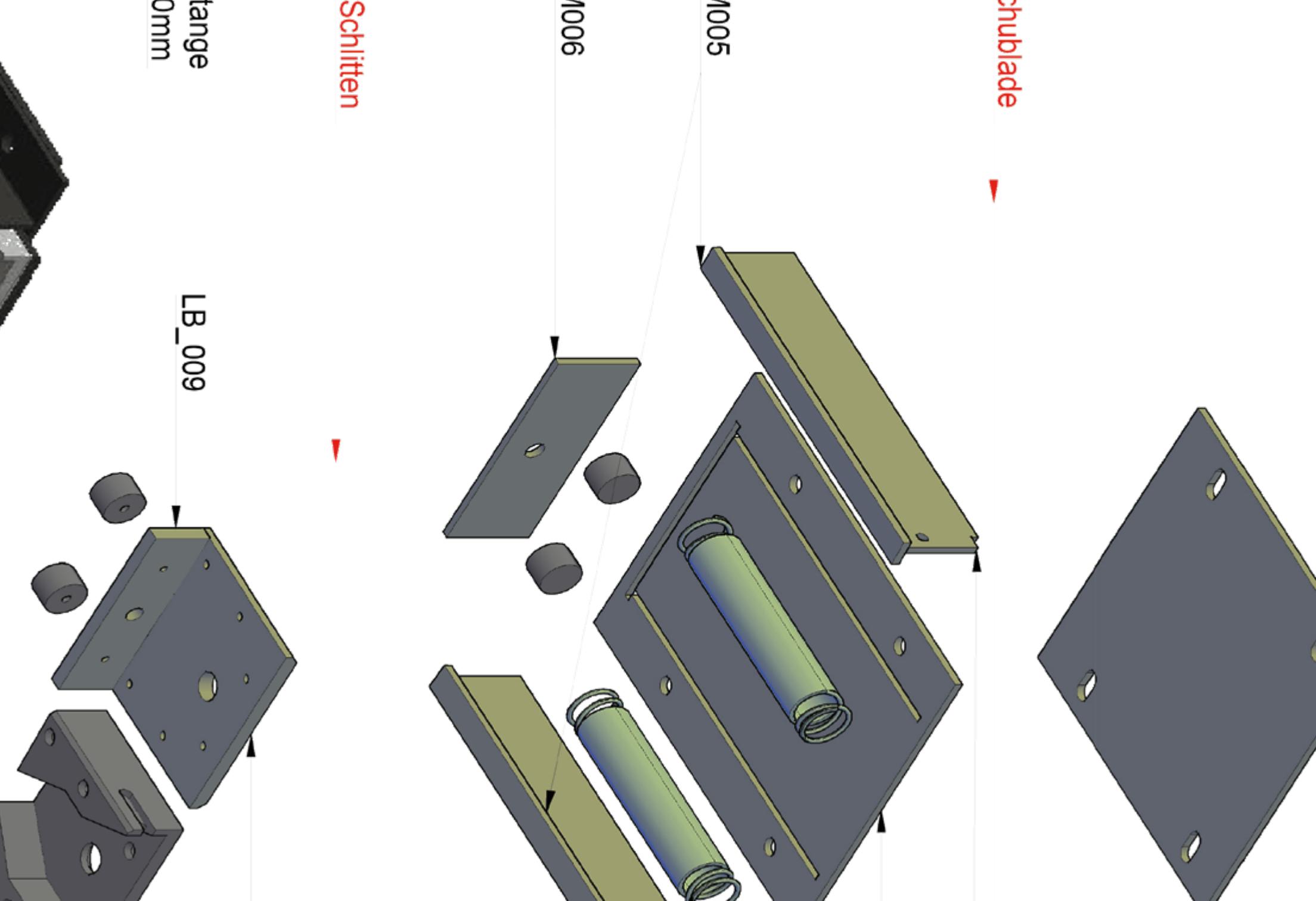
home of Staatsoper Unter den Linden during the renovation of the house, The “Rhinegold” is premiered on October 17. On April 17, 2011, “Valkyrie” follows, both performances taking place several months after the Milan premieres. “Siegfried” then premieres on October 3, 2012 in Berlin, “Twilight of the Gods” follows on March 3, 2013. Daniel Barenboim is once again the conductor, the performance is directed by the Belgian director Guy Cassiers. For the FESTTAGE in Spring 2013, the “Ring” is presented for the first time as a complete cycle. To start off the 2019/20 season, the productions can be seen for the first time at the renovated Staatsoper Unter den Linden.

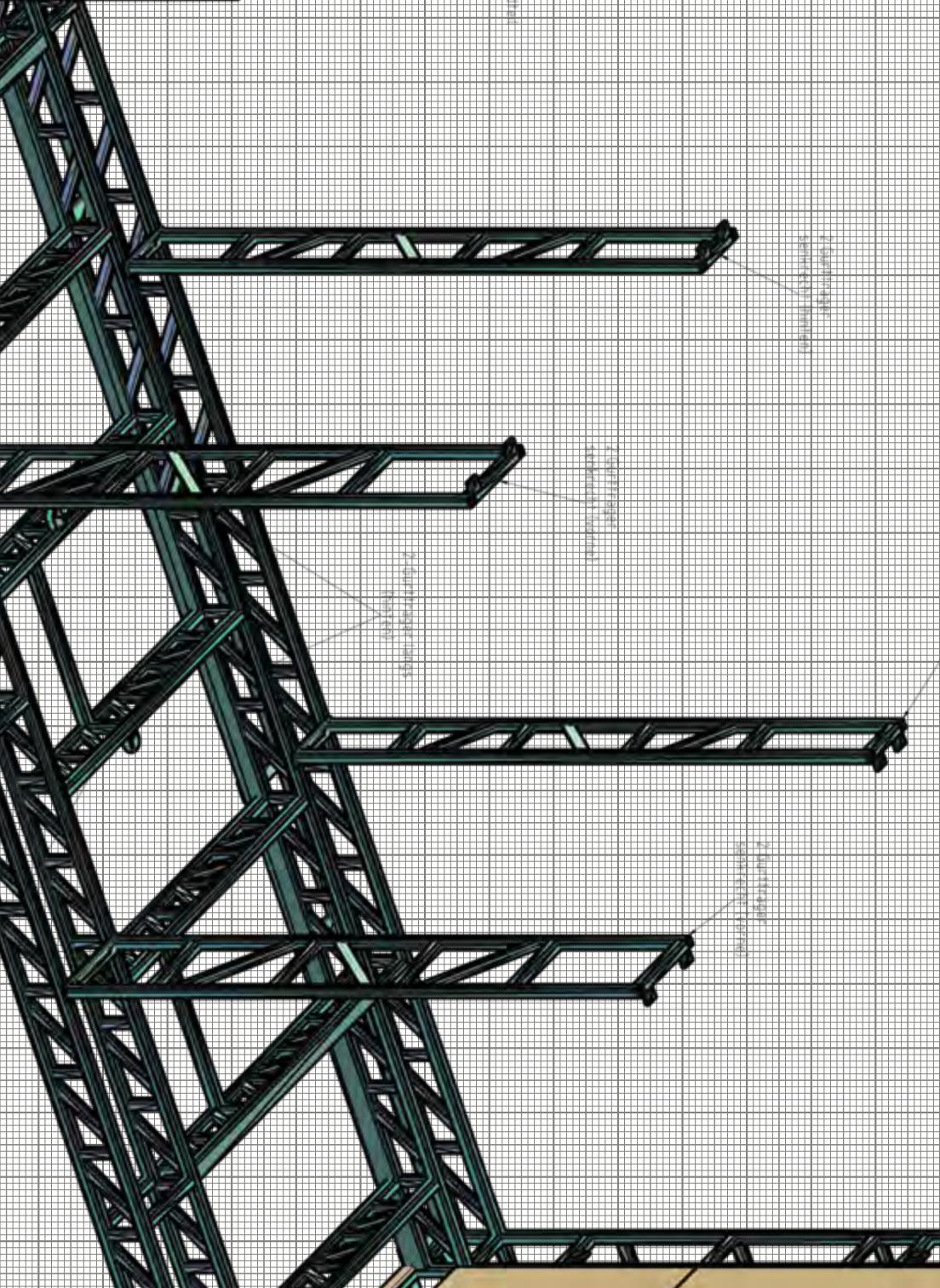
2022

A new “Ring” production comes on stage at Opera house Unter den Linden – all four premieres

take place during only one week. The rehearsal process with director Dmitri Tcherniakov ranges over a time space of about nine months. Instead of Daniel Barenboim Christian Thielemann conducts the premiere performances, the main part of the musical rehearsals were realized by the young Staatsoper Kapellmeister

Thomas Guggeis who conducts the second cycle. In sum this new production is presented four times during this season, also during the FESTTAGE 2023.





ERKENNST DAS ZEICHEN DU, UM DAS DU RÄNGST?

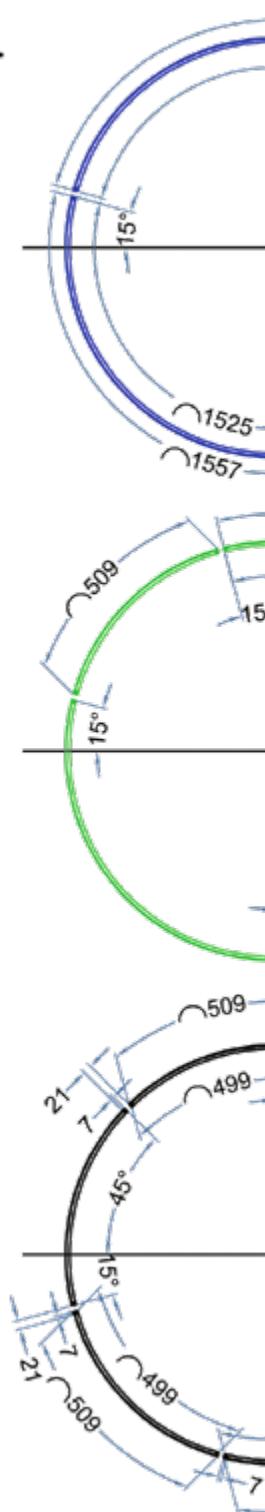
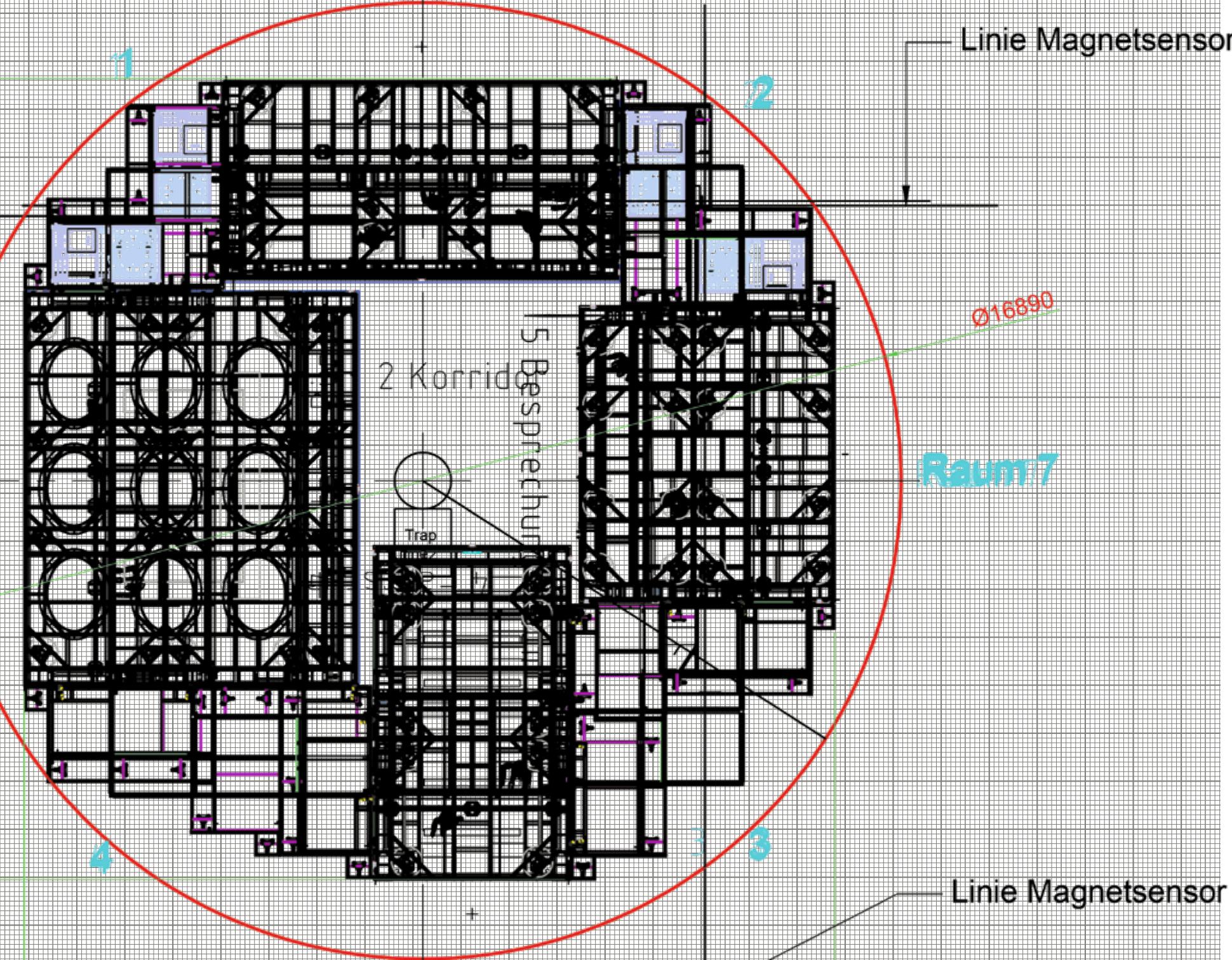
DAS DIR EIN RUHM WAR UND EIN GLÜCK DIR SCHIEN?

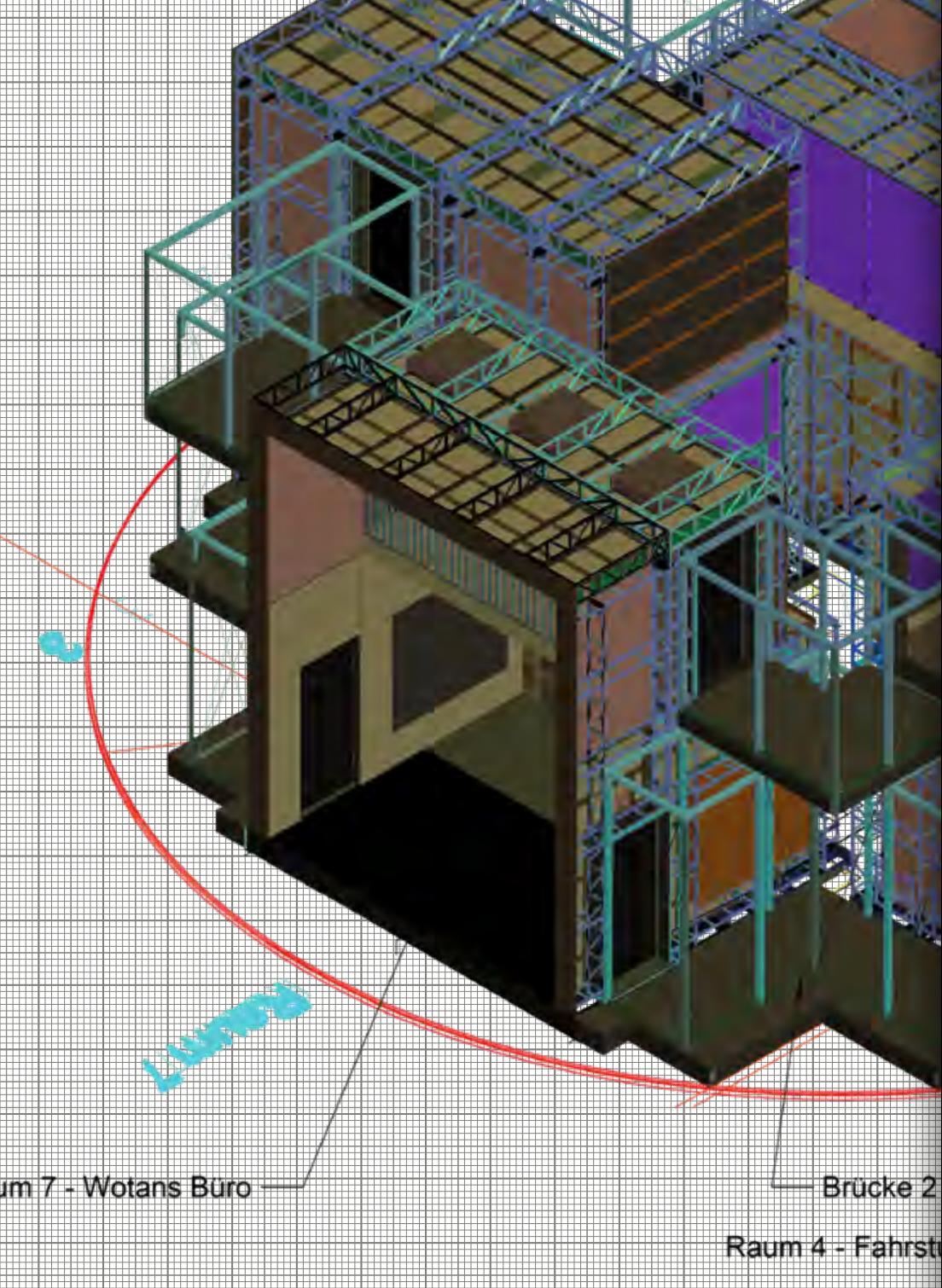
WAS IST DER ERDE GLÜCK? – EIN SCHATTEN!

WAS IST DER ERDE RUHM? – EIN TRAUM!

DU ARMER! DER VON SCHATTEN DU GETRÄUMT!

DER TRAUM IST AUS, ALLEIN DIE NACHT NOCH NICHT.





PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Christian Thielemann
MUSIKALISCHE LEITUNG (2. ZYKLUS) Thomas Guggeis
INSZENIERUNG, BÜHNENBILD Dmitri Tcherniakov
KOSTÜME Elena Zaytseva
LICHT Gleb Filshtinsky
VIDEO Alexey Poluboyarinov
DRAMATURGIE Tatiana Werestchagina, Christoph Lang

PREMIERENBESETZUNG
»DAS RHEINGOLD«

WOTAN	Michael Volle
DONNER	Lauri Vasar
FROH	Siyabonga Maqungo
LOGE	Rolando Villazón
FRICKA	Claudia Mahnke
FREIA	Vida Miknevičiūtė
ERDA	Anna Kissjudit
ALBERICH	Johannes Martin Kränzle
MIME	Stephan Rügamer
FASOLT	Mika Kares
FAFNER	Peter Rose
WOGLINDE	Evelin Novak
WELLGUNDE	Natalia Skrycka
FLOSSHILDE	Anna Lapkovskaja

PREMIERENBESETZUNG
»DIE WALKÜRE«

SIEGMUND	Robert Watson
SIEGLINDE	Vida Miknevičiūtė
HUNDING	Mika Kares
WOTAN	Michael Volle
BRÜNNHILDE	Anja Kampe
FRICKA	Claudia Mahnke
GERHILDE	Clara Nadeshdin
HELMWIGE	Christiane Kohl
WALTRAUTE	Michal Doron
SCHWERTLEITE	Alexandra Ionis
ORTLINDE	Anna Samuil
SIEGRUNE	Natalia Skrycka
GRIMGERDE	Anna Lapkovskaja
ROSSWEISSE	Karis Tucker

260

PREMIERENBESETZUNG
»SIEGFRIED«

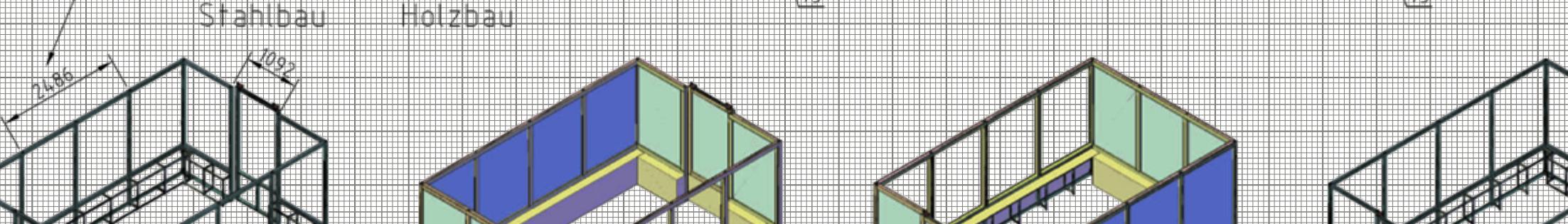
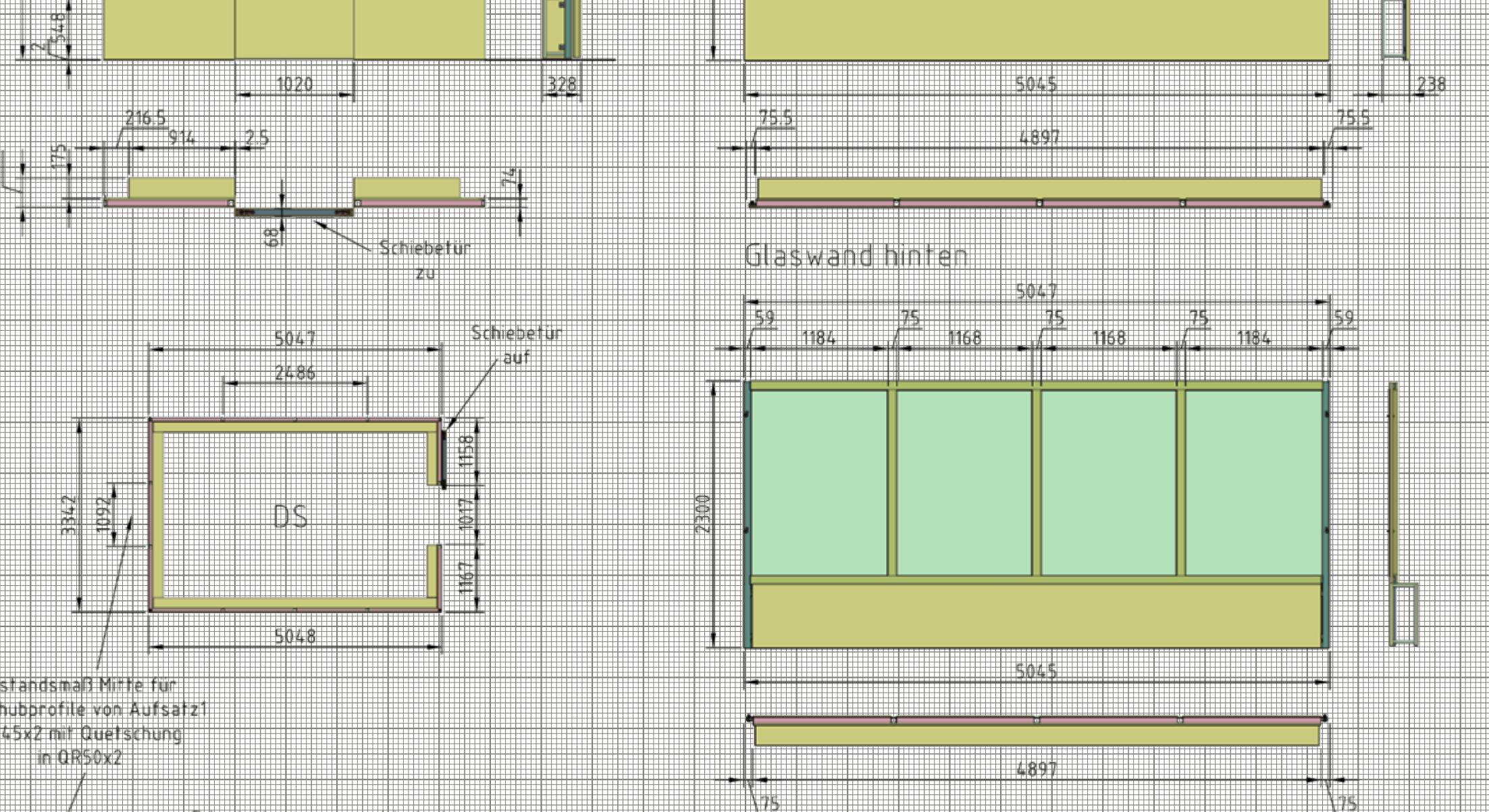
SIEGFRIED	Andreas Schager
MIME	Stephan Rügamer
DER WANDERER	Michael Volle
ALBERICH	Johannes Martin Kränzle
FAFNER	Peter Rose
ERDA	Anna Kissjudit
BRÜNNHILDE	Anja Kampe
DER WALDVOGEL	Victoria Randem

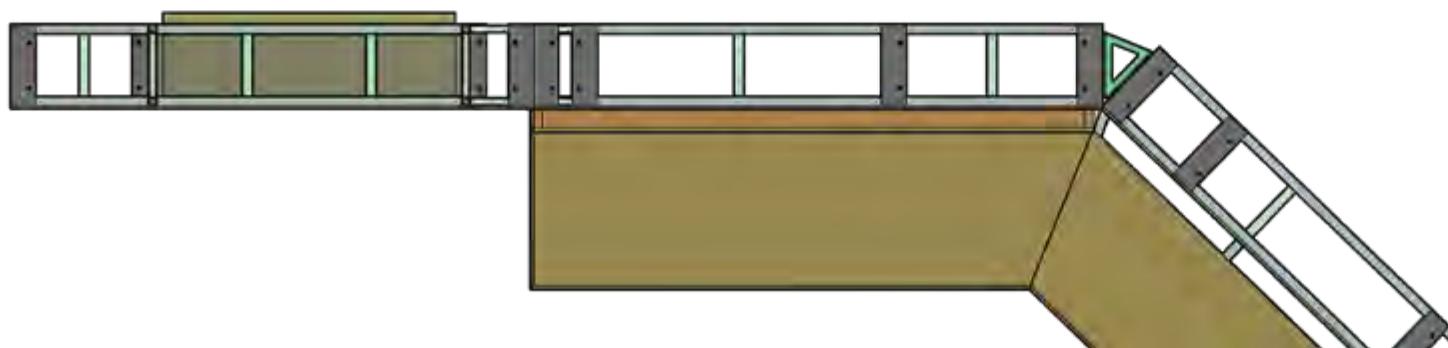
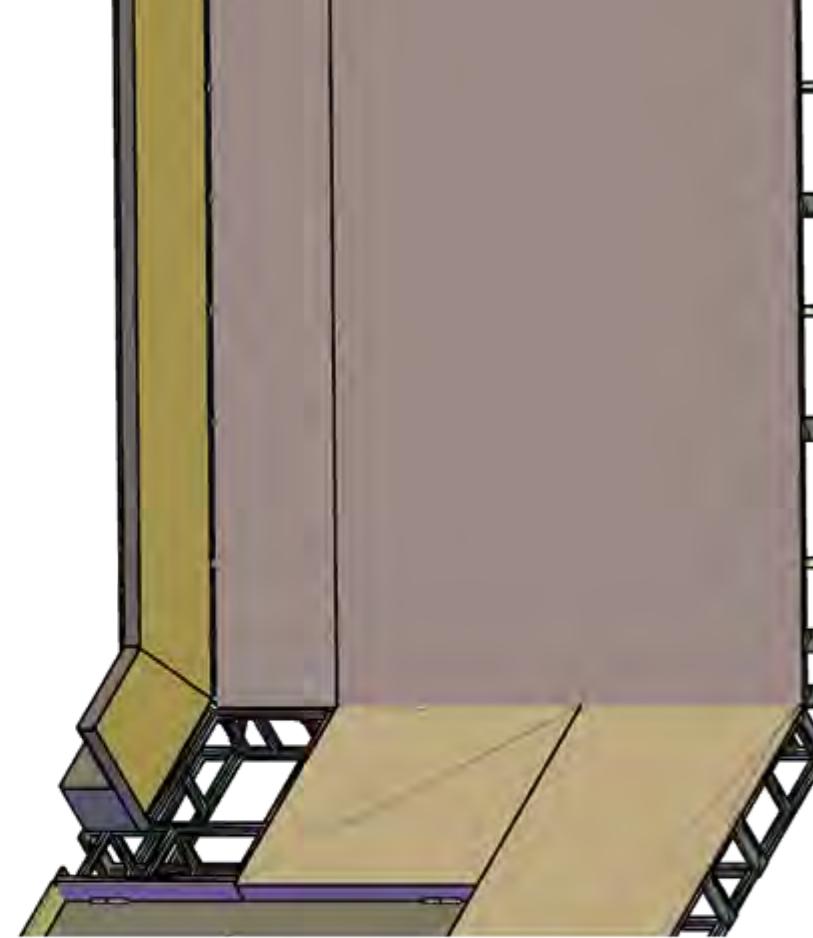
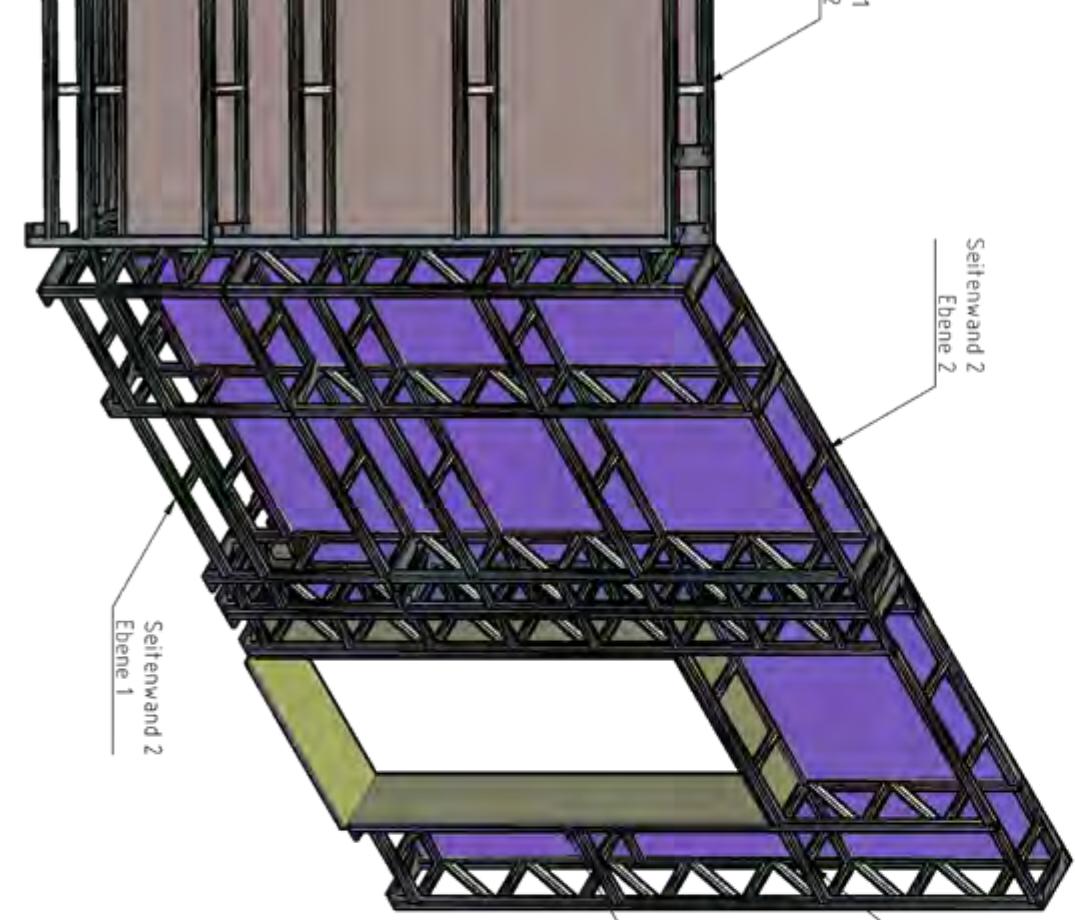
261

PREMIERENBESETZUNG
»GÖTTERDÄMMERUNG«

SIEGFRIED	Andreas Schager
GUNTHER	Lauri Vasar
ALBERICH	Johannes Martin Kränzle
HAGEN	Mika Kares
BRÜNNHILDE	Anja Kampe
GUTRUNE	Mandy Fredrich
WALTRAUTE	Violeta Urmana
ERSTE NORN	Noa Beinart
ZWEITE NORN	Kristina Stanek
DRITTE NORN	Anna Samuil
WOGLINDE	Evelin Novak
WELLGUNDE	Natalia Skrycka
FLOSSHILDE	Anna Lapkovskaja

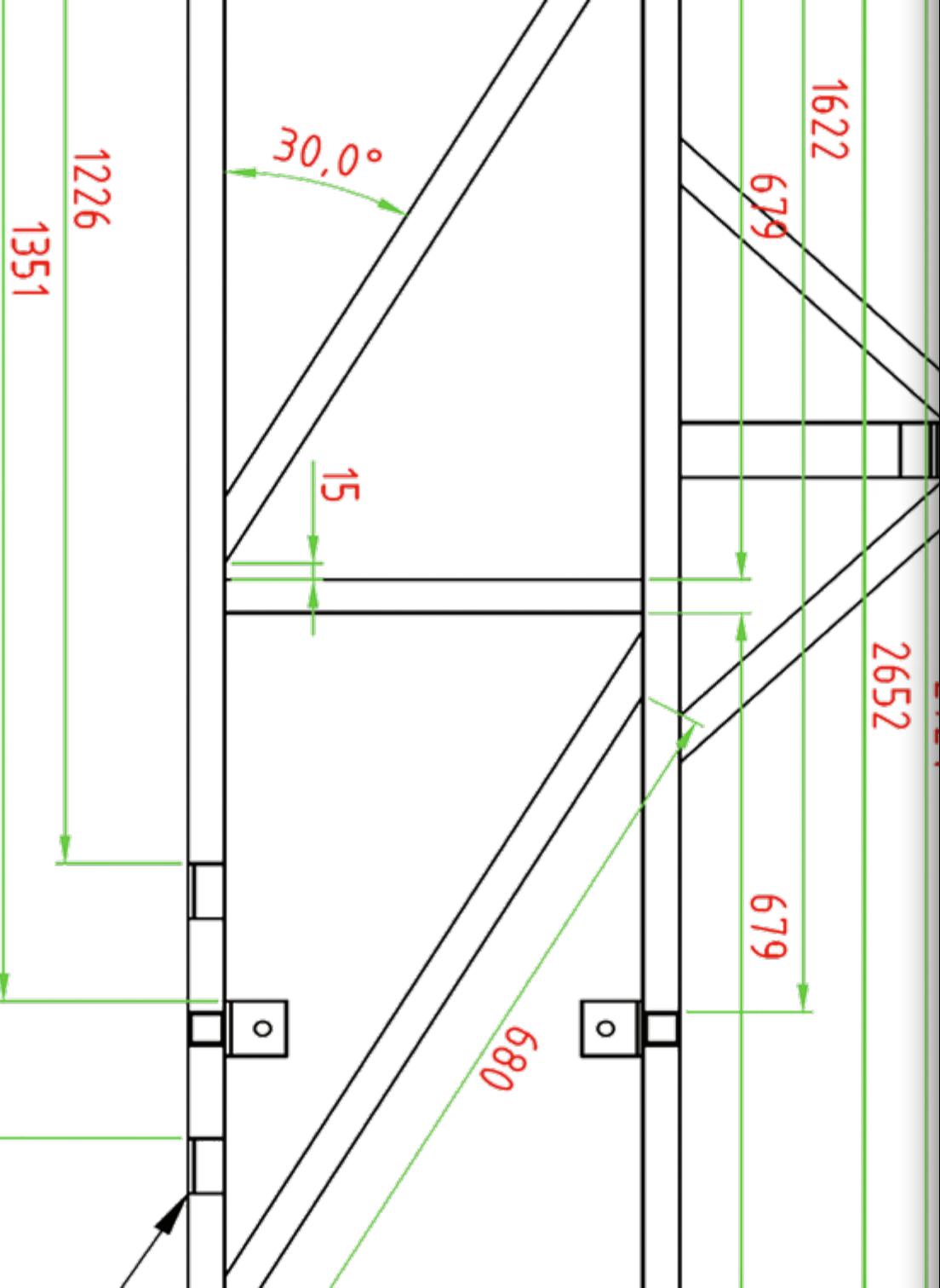
STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN





DER RING DES NIBELUNGEN

PROBENFOTOS





















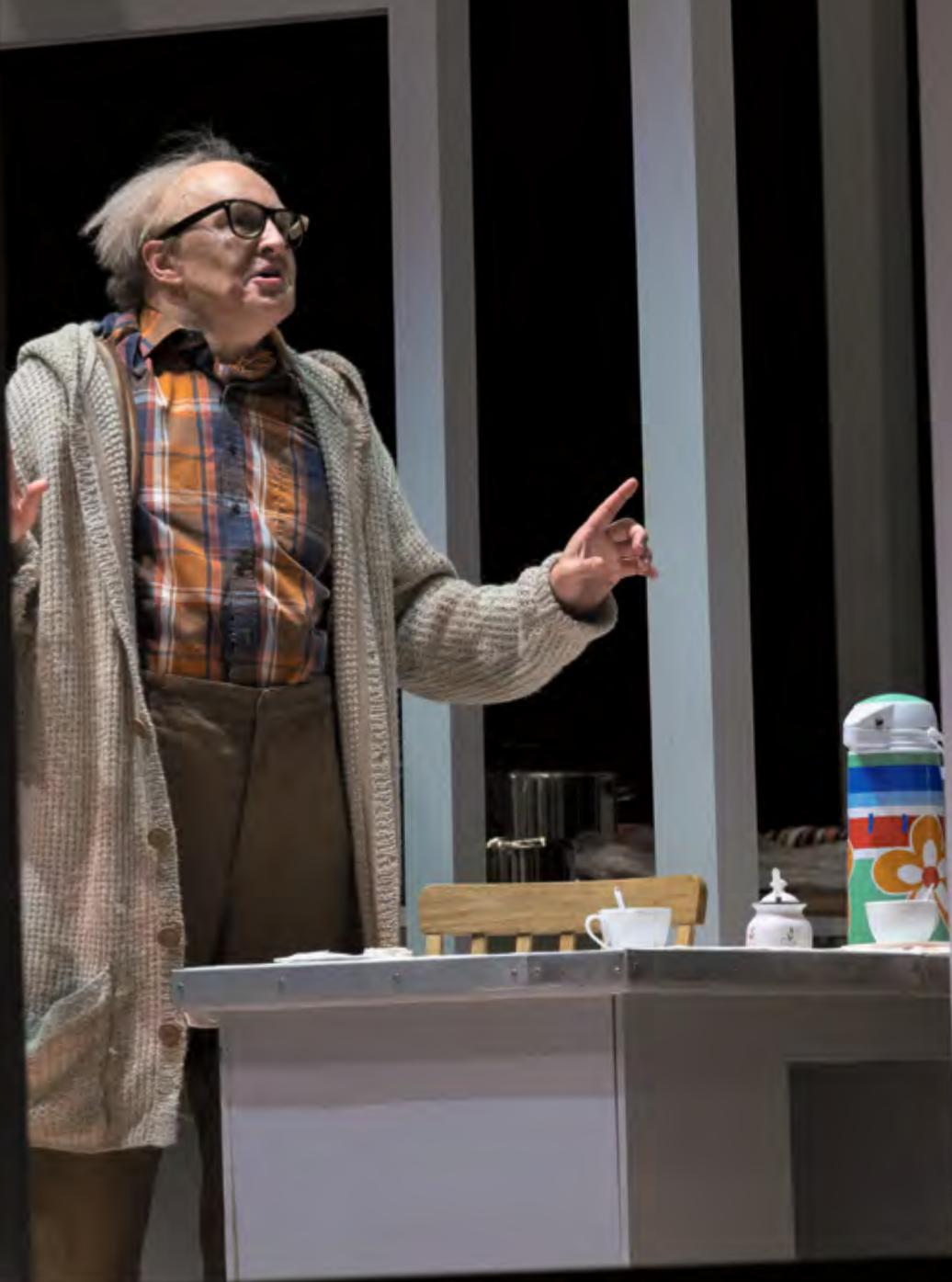












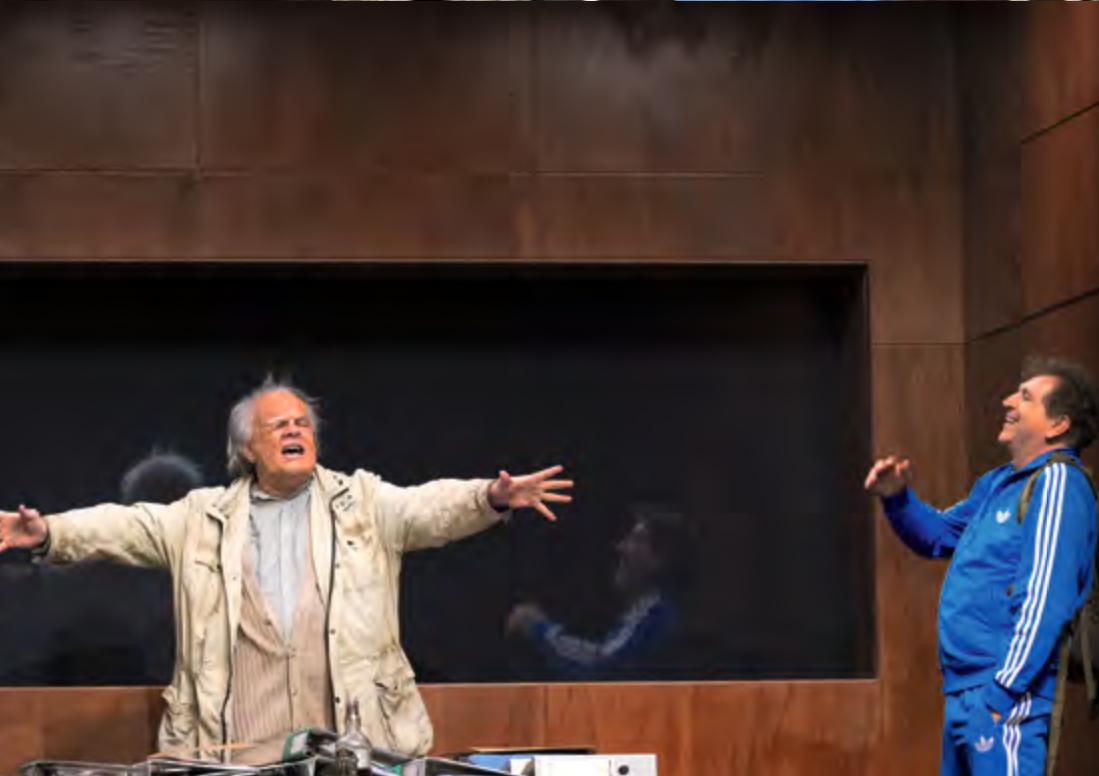
















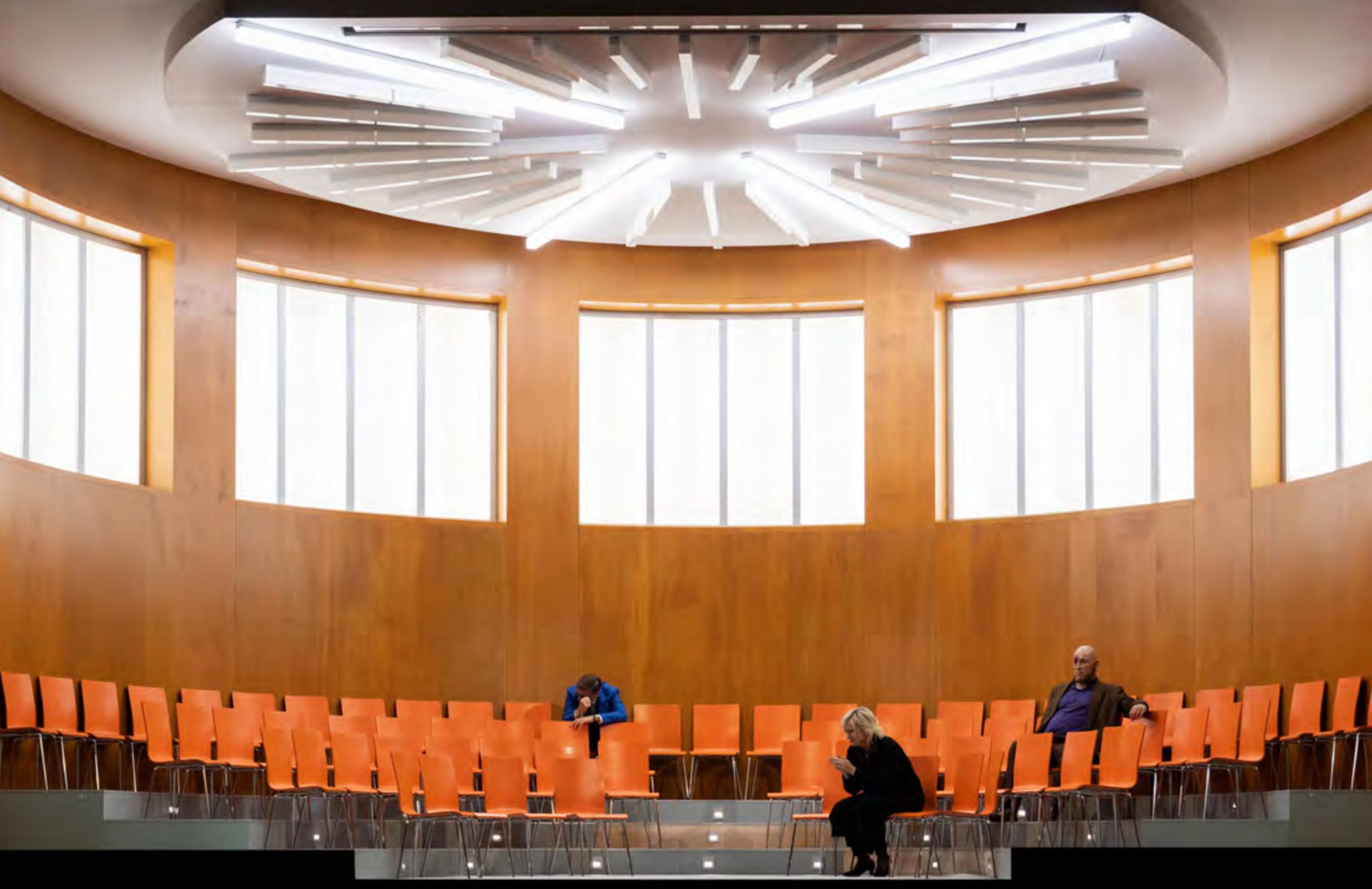
















IMPRESSIONUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Christoph Lang, Detlef Giese /

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Handlung von Dmitri Tcherniakov und die Essays von Analena Weres, Günter Zöller, Rebecca Merkelbach, Arne Höcker und Christopher Hailey sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Essay von Michael Gamper beruht auf dessen Einleitung zum Band »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!« hrsg. zus. m. Martina Wernli und Jörg Zimmer. Der Essay von Arne Stollberg ist eine überarbeitete Fassung eines Programmheftbeitrags zur Neuinszenierung »Götterdämmerung« an der Bayerischen Staatsoper im Juni 2012. Der Essay von Gerd Rienäcker ist seiner Monographie »Richard Wagner. Nachdenken über sein Gewebe« (Berlin 2001) entnommen. Die Beiträge von Detlef Giese basieren auf Texten für Programmhefte der Staatsoper Unter den Linden. Die im Programmheft verwendeten Auszüge und Zitate sind folgenden Quellen entlehnt und wurden teilweise gekürzt: George Bernard Shaw: Wagner-Brevier. Frankfurt/Main 1973; Thomas Mann: Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen«. Zürich 1938; Walter Schulz: Philosophie in der veränderten Welt. Stuttgart 2001; Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Hamburg 2019; Ernst Topitsch: Gottwerbung und Revolution. Beiträge zur Weltanschauungsanalyse und Ideologiekritik. Pullach bei München 1973; Richard Wagner: Briefe. hrsg. v. Hans-Joachim Bauer, Stuttgart 1995; Yuval Noah Harari: Eine kurze Geschichte der Menschheit. München 2013; Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. München 1999; Friedrich Nietzsche: Der Wille zur Macht. München 1999; Johann Gottlieb Fichte: Ueber die Würde des Menschen. Beym Schlusse seiner philosophischen Vorlesungen gesprochen. Stuttgart 1965; Franz Grillparzer: Medea. Stuttgart 1986.

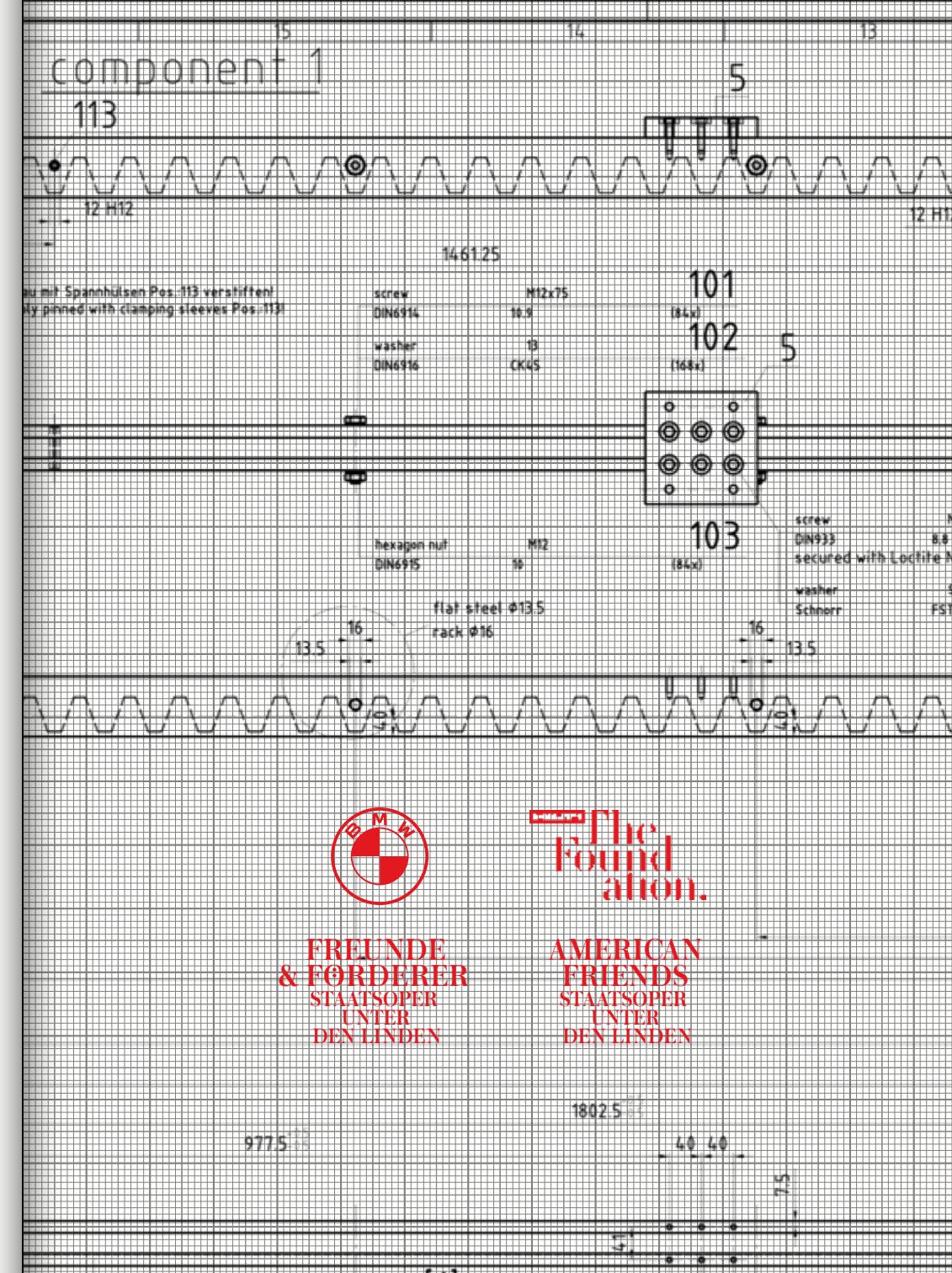
Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

BILDNACHWEISE Collagierte Ausschnitte aus Konstruktionsplänen des Bühnenbildes zum »Ring des Nibelungen« von Tobias Aigner.

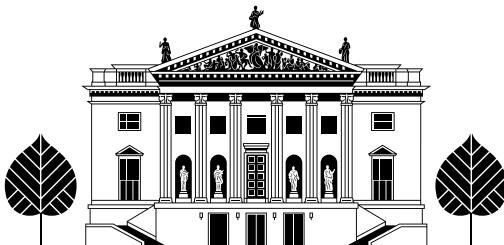
PRODUKTIONSFOTOS von den Klavier- und Orchesterhauptproben von Monika Rittershaus.

REDAKTIONSSCHLUSS 4. Oktober 2022

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**