

ZWEITER TAG DES BÜHNNENFESTSPIELS »DER RING DES NIBELUNGEN«

SIEGFRIED

RICHARD WAGNER



Überreicht anlässlich des 24. Geburtstags des Königs
gemeinsam mit der Orchesterskizze des 3. Akts von Siegfried

Sie ist erweckt, die lang in Schlaf verloren,
erfüllt ist nun des Gottes stummer Rath:

den sie geliebt, noch ehe er geboren,
den sie geschirmt, noch eh' an's Licht er trat,
um den sie Straf' und Göttergrimm erkoren,

der nun als kühner Wecker ihr genaht:

zu ihr ward auf den Fels er hingetrieben,
der nur erwuchs, weil sie ihn sollte lieben.

Ein Wunder! doch kaum wunderbar zu nennen,
dass hier ein Knab' zu Jünglingskraft gereift;
der mochte muthig durch die Wälder rennen,
ihm nützt' es wenn der Jahre Rad sich schweift:
als grös'sres Wunder muss ich diess erkennen,
wenn Mannes Vollkraft schon das Rad bestreift,
dass dem die Jahre dann die Kräfte stärken
zu seiner Jugend unerfüllten Werken.

Und diese That ist Deinem Freund gelungen:
was eilf der Jahr' in stummen Schlaf er schloss,
das hat er nun zum Leben wach gesungen,
der hold Erweckten eint sich der Genoss.

Und doch, wie wär' diess Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüthe mir nicht spross?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es sende,
dass gänzlich sich zu Dir das Wunder wende.

Richard Wagner an König Ludwig II. von Bayern

22. August 1869

ZWEITER TAG DES BÜHNNENFESTSPIELS »DER RING DES NIBELUNGEN«

SIEGFRIED

RICHARD WAGNER



URAUFFÜHRUNG

16. August 1876,

Festspielhaus Bayreuth

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

8. Mai 1881,

Victoria-Theater

ERSTAUFFÜHRUNG IN DER BERLINER HOFOPER

8. Dezember 1885

BERLINER PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

3. Oktober 2012,

Staatsoper im Schiller Theater



7

»BAD EDUCATION«
SCHLECHTE ERZIEHUNG
Michael P. Steinberg

17

»ICH SCHREIBE KEINE OPERN MEHR«
RICHARD WAGNERS ARBEIT AM »SIEGFRIED«
Derek Gimpel

28

FINSTERNIS UND LICHT
ANMERKUNGEN ZU WAGNERS »SIEGFRIED«-MUSIK
Detlef Giese

34

ZEITTAFEL

54

HANDLUNG

58

LIBRETTO

84

AUTORENBIOGRAPHIEN

86

TONEELHUIS

88

EASTMAN COMPANY

89

TEXT- UND BILDNACHWEISE

90

PRODUKTION | PREMIERENBESETZUNG

92

IMPRESSUM

Hatte mich nun schon längst
die herrliche Gestalt des Siegfried
angezogen, so entzückte sie mich
doch vollends erst, als es mir
gelungen war, sie, von aller späteren
Umkleidung befreit, in ihrer reinsten
menschlichen Erscheinung vor mir
zu sehen. Erst jetzt auch erkannte
ich die Möglichkeit, ihn zum Helden
eines Drama's zu machen, was mir
nie eingefallen war, so lange ich
ihn nur aus dem mittelalterlichen
Nibelungenliede kannte.





»BAD EDUCATION« SCHLECHTE ERZIEHUNG

MICHAEL P. STEINBERG

Siegfried, der dritte Teil von Wagners *Ring des Nibelungen*, wird oft als Scherzo der Tetralogie bezeichnet. Ohne Zweifel durchdringt das Werk eine gewisse Leichtigkeit, die vom knabenhafoten, arglosen Siegfried selbst ausgeht. In Wirklichkeit jedoch ist Siegfried das finsterste unter den vier Werken, sowohl im visuellen als auch im emotionalen Sinne. Die Bühne wird im Laufe des Stücks immer dunkler, bis hin zur dritten Szene des dritten Aktes, wenn auf dem Berggipfel Licht in die Szene hineinbricht. Bis zu diesem Moment sind wir tief im Wald: im deutschen Wald, der sowohl bezüglich seiner realen Natur als auch aus der Sicht des Volkes – man denke nur an die Brüder Grimm – zu den dichtesten und düstersten Orten überhaupt gehört. Hier lebten und starben Siegmund und Sieglinde, ohne Schutz und Obdach. Hier verbrachte Siegfried eine erbärmliche Kindheit, geschützt lediglich durch Mimes beengte Hütte und seine übelwollende Fürsorge. Dies ist der Schauplatz des ersten Aktes. Akt zwei ist noch tiefer im Wald angesiedelt, an einem Ort, den – nach Aussage der Walküren – sogar Wotan fürchtet: Fafners Drachenöhle. Und der dunkle Pfad zu Beginn des dritten Aktes wird zur Stelle von Wotans letztem emotionalen und politischen Scheitern, zuerst ausgelöst von Erda, dann von Siegfried.

Vor dem schreckenerregenden schwarzen Eingang von Fafners Höhle bleibt Siegfried völlig entspannt. Da er nichts von der Welt und

ihren Gefahren weiß, kennt er keine Angst. Siegfried ist eine Person ohne Furcht und Wissen. In diesem Moment im *Ring* aber – innerhalb des langen Tages, der die Handlung von Siegfried umfasst – verfügt niemand über Wissen. Hierin liegt die wahre Dunkelheit des Werkes. Wir sind wahrlich im Schatten einer griechischen Tragödie, wo die Götter selber kein Wissen und kein Weltverständnis besitzen. Wo Wissen verdunkelt wurde, lernt keiner und lehrt keiner. Oder, anders gesagt, die Schulen sind schlecht und die Ausbildung ist wertlos. Es kann keine guten Antworten auf schlechte Fragen geben, und im ersten Akt von Siegfried dreht sich alles um schlechte Fragen: Mimes Fragen an Wotan und Wotans Fragen an Mime. Diese beiden schlechten Lehrer bestätigen nur Siegfrieds an Mime gerichtete Klagen über seine schlechte Erziehung, über den Mangel an Lehren und Lernen in diesem trostlosen häuslichen Unterricht:

*Vieles lehrtest du, Mime
und Manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebsten mich lehrtest,
zu lernen gelang mir nie:
Wie ich dich leiden könnt'.*

Siegfried scheint hier einen reizvollen Zug von seinem Vater geerbt zu haben: eine Vorliebe zum Buchstaben L. Wir erinnern uns:

*Winterstürme wichen dem Wonnemonde,
In mildem Lichte leuchtet der Lenz;
Auf linden Lüften, leicht und lieblich,
Wunder webend er sich wiegt ...*

Gemäß Wagners Stabreim-System und unter Beachtung der musikalischen oder unmusikalischen, hässlichen oder angenehmen Konsonanten (Siegmonds W's und L's verglichen mit Alberichs harten G's) zeigt Siegfried hier ein unbewusstes Potenzial für Musikalität und das Wissen, das damit verbunden ist. Dieses Wissen ist sowohl kognitiv als auch – da es aus der Schönheit des Klanges geboren ist – sinnlich. Später wird er dann von Brünnhilde eine sinnliche wie kognitive Erziehung erhalten. Er aber, und wir auch, haben noch einen langen Weg vor uns, bevor dies passiert (jedenfalls nicht innerhalb dieses Werkes).

In Fortführung der Ästhetik, die in den ersten beiden Akten der *Walküre* zum Tragen kommt, enthält auch *Siegfried* intime Gespräche und geschilderte Erinnerungen. Zuerst lamentiert Mime, dass er zwar »Know-how« (techné) besitzt, aber kein Wissen. Zwar kann er Schwerter schmieden, aber nicht »das« Schwert: Notung, das beim Verrat und dem Mord an Siegmund zerbrach. Sodann beklagt Siegfried seine mangelhafte Erziehung. Drittens vergeuden Wotan und Mime gegenseitig ihre Zeit. Eine wichtige Frage ist hier, was Wotan eigentlich antreibt.

In der ersten Szene des zweiten Aktes erklärt Wotan (»Der Wanderer«) seinem Widersacher Alberich und den Zuschauern, dass er nur zum Betrachten gekommen ist, nicht aber zum Handeln:

*Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
wer wehrte mir Wand'fers Fahrt?*

Wir aber können nicht wissen, ob er aufrichtig ist. Vielleicht ist er nun gekommen, um Mime zu verunsichern und Siegfried von ihm zu befreien – anders gesagt, um seinen originellen Plan zu verwirklichen, den Ring wiederzugewinnen, ohne seine Abmachung mit Fafner, dem Überlebenden der beiden Riesen, zu brechen. Gewiss gelingt es ihm, Mime zu entnerven, da dieser dazu gebracht wird, seine Absicht, Siegfried zu ermorden, deutlich bekundet. Ebenfalls destabilisiert Wotan Alberich, indem er ihm suggeriert, dass Mime sein einziger Rivale ist, den Ring von Fafner zu gewinnen, da Siegfried nichts von dem Ring und dessen Macht weiß. Danach weckt er Fafner ohne einen ersichtlichen Grund auf, wie er desgleichen am Anfang des dritten Aktes die viel interessanteren Gesprächspartnerin Erda aus dem Schlaf ruft. In dieser Szene scheint Wotan Alberich gleichgestellt zu sein, indem er sich auf ein gleiches Niveau des gemeinen Benehmens herablässt. Mit Ausnahme einer anschwellenden Phrase, in der Walhall heraufbeschworen wird, verrät seine – Wotans – Musik deutlich einen Verfallszustand. Ob Wagner hier selbst alles unter Kontrolle hatte oder nicht, bleibt ebenso unklar. Womöglich schwächt er die Göttermusik mit dem Gott selbst – genau so wie Shakespeare in der Lage war, schlechte Verse zu schreiben, um auf den unter- oder überhöhten Zustand von Figuren hinzuweisen. Aber selbst die eifrigsten Wagnerianer geben meistens zu, dass die Musik und das dramatische Geschehen im zweiten Akt des *Siegfried* einen beträchtlichen Mangel an Eigendynamik erleiden. Der *Ring*, so scheint es, bedurfte der mehr als zehnjährigen Unterbrechung, die erst mit der Komposition des dritten Aktes zu Ende ging.

Fafner hat nicht die geringste Ahnung, was er mit dem Ring tun soll. Wotan und Alberich macht er das durch folgende Worte klar:

*Ich lieg und besitz:
Lasst mich schlafen!*

Für deutsche Historiker ist »Besitz« ein Kennwort, das für die Zeit der Vereinigung, für den Aufbau des Kaiserreiches und die rasante Industrialisierung steht, die in den 1870ern, dem Jahrzehnt der Uraufführung von *Siegfried*, *Götterdämmerung* und des vollständigen Ring-Zyklus in Bayreuth stattfand. Die Maxime dieser Zeit war »Bildung und Besitz« oder »zu wissen und zu besitzen.« Wie aber viele Wissenschaftler behaupten – Jürgen Habermas ist mit seinem klassischen Buch *Strukturwandel der Öffentlichkeit* vielleicht der prominenteste Vertreter – kann das Deutschland der Gründerzeit besser im Sinne der Ersetzung von »Bildung« durch »Besitz« verstanden werden: eine Verschiebung der Werte, indem

das Kapital die Kultur als den am höchsten geschätzten Besitz der Gesellschaft überholte. Die früheren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts standen für eine experimentelle Politik, einen bedrängten Liberalismus und für kulturelles Wachstum. »Bildung« wurde hier zu einer Ansammlung von Idealen, die dem aufstrebenden Bürgertum von den Dichtern – vor allem von Goethe – vererbt wurde, um die eigene Kultivierung an den Aufbau der Gesellschaft zu binden. Das Zeitalter Siegmunds, so könnte man sagen. Die Dekaden vor und nach der Vereinigung – das Zeitalter Siegfrieds – betonen die Festigung und immer rigider werdende Intensivierung der nationalen, industriellen und imperialen Macht. Vor diesem Hintergrund verlegten sowohl George Bernard Shaw als auch Patrice Chéreau den Ring in die Jahrzehnte der deutschen Gründerzeit. Aber Fafner – im Gegensatz zu Krupps, Siemens und anderen Firmen – zeigt sich als unfähiger Industriekapitalist. In seiner Ignoranz und buchstäblicher Verschlafenheit hortet er seinen Besitz nur

und versäumt die Teilnahme an der neuen politischen Ökonomie, die durch eine durchstartende Kapitalisierung gekennzeichnet ist.

In der Mitte des zweiten Aktes grübelt Siegfried im Wald über seine verstorbene Mutter und seine unglückliche Kindheit mit

Mime nach. In mancher Hinsicht ist dieser schöne, geheimnisvolle Moment im Zentrum des Aktes ein Echo der inneren Sammlung und eigenen Erkundung, die in Wotans Monolog im zweiten Akt der Walküre zu beobachten waren. Im Gegensatz zu Wotan besitzt Siegfried wenig Innerlichkeit und wenig Vermögen zur Selbstanalyse. Wo Wotan auf seine Art in das »schwarze Loch« seines Unbewussten schaut, vermag das Siegfried nicht in gleichem Maße; seine furchtlose Persönlichkeit deutet darauf hin, dass er nur sehr wenig Stoff in seinem Unbewussten finden

wird. Das »schwarze Loch« des Unbewussten ist ganz in die Natur und die Szenerie, in die von Fafner bewohnte Höhle, verlagert. Diese szenische Ansiedlung des Unbewussten gibt zu erkennen, dass alle Figuren in diesem Akt – auch Wotan – von ihrem innerlichen Leben und auf diese Weise auch von der Fähigkeit zur Selbsterkennung und Welterkenntnis abgeschnitten sind. Siegfried tötet Fafner ohne Rücksicht. Schließlich ermordet Siegfried Mime mit der gleichen Ignoranz und Gefühllosigkeit, jedoch nicht ohne Rechtfertigung. Beide Morde sind banal; Siegfried tötet, wie der Regisseur Guy Cassiers in einem Gespräch vor der Produktion sagte, wie ein Kind, das ein Videogame spielt.

Siegfried ermordet den Drachen. Aber worum handelt es sich bei ihm? Sein Schrecken liegt in dem Geheimnis der Tiefe – im Unsichtbaren, in dem, was unten liegt, um eine gängige Wendung von Hollywood zu bemühen. Sicherlich ist Hollywoods beste Version des Drachens der Weiße Hai aus dem Film *Jaws* (1975). Wenn

**ZU SCHAUEN KAM ICH,
NICHT ZU SCHAFFEN:
WER WEHRTE MIR
WAND'RERS FAHRT?**

*Der Wanderer,
2. Akt, 1. Szene*

Sie im Haifischbecken schwimmen, ist die Angst vor Haien gerechtfertigt. Aber wenn Sie, während Sie den Film sehen, erschrecken, fürchten Sie nicht die Haie (die ja keinesfalls echt ist), sondern das, was diese Haie repräsentieren: einen Angriff aus der undurchdringlichen Tiefe des eigenen Selbst, aus dem Unbewussten. Es ist keine Furcht, sondern vielmehr Angst. Genauer gesagt: Wie Freud behauptet, ist Angst Furcht ohne ein Objekt, eine Furcht, die sich in Angst vor sich selbst verwandelt. Wagners Drache – ohne dass Siegfried es weiß – ist mit diesem Vermögen ausgestattet. Dieser Schrecken soll den Zuschauern kommuniziert werden, à la *Jaws*: keine einfache Aufgabe. Behilflich ist dabei, dass Wagners Drache hauptsächlich eine musikalische und keine visuelle Idee ist. Die chromatischen Moll-Akkordmodulationen, die das sogenannte »Drachen- oder Wurmmotiv« konstituieren (Nbsp.1), ähneln dem sogenannten »Ring-Motiv« (Nbsp.2). (Ich sage hier »sogenannt«, weil die neuere Wagnerforschung dazu tendiert, sich einer strengen Bezeichnung und Zuordnung der Leitmotive und ihre Beziehungen zu enthalten, zugunsten einer weniger festgelegten Logik der musikalischen Form und Motivbildung.)

Diese »Drachenklänge« kehren wieder, um Siegfried zu verfolgen, besonders stark in Gestalt von verdrängten Erinnerungen im Augenblick der Gefahr. Sie kehren wieder, wenn Siegfried das Fürchten lernt – in dem Moment, wo er Brünnhilde entdeckt. Es fällt schwer zu glauben, dass Wagner hier einen musikalischen Witz machen wollte.

Aber es geht nicht darum, dass die Frau womöglich ein Drache ist, sondern darum, dass Siegfried beginnt, Zeichen von Selbsterfahrung, Geschichte, Wissen und Angst im Augenblick seiner Entdeckung der Erotik und ihres Einschreibens im Unbewussten auszusenden. Die Elemente, die Brünnhilde und Fafner

gemeinsam haben, schließen sowohl einen Abstieg in das Unbewusste ein als auch das Streben nach erotischem Wissen und dessen Macht. Eros tritt als Aspekt des Unbewussten hervor, der dem Geist wie dem Körper zugänglich ist, als Grundlage des menschlichen Umgangs mit der Welt.

Siegfried lernt recht langsam. Brünnhildes Erwachsensszene ist selbstverständlich ekstatisch. Und ihr Klagelied über den Verlust ihrer Göttlichkeit und den bevorstehende Verlust ihrer Jungfräulichkeit – »Ewig war ich ...« – ist, musikalisch gesehen, exquisit: die passende Grundlage für das herrliche *Siegfried-Idyll*, das Wagner für ein Kammerensemble schrieb und seiner Frau Cosima als Geburtstagsgeschenk präsentierte. Aber Siegfried kann wenig mehr als insistieren. Er ist kein geschickter Verführer, er muss – wie der Fliegende Holländer vor ihm – lediglich die Stelle, die »idée fixe«, die eine besessene Frau für ihn bereitgehalten hat, für sich in Anspruch nehmen und besetzen. Wissen – ob nun ein erotisches oder sonstiges – erlangt Siegfried erst spät, im dritten Akt der *Götterdämmerung*, und zwar im Augenblick seines Todes. Die Handlung der *Götterdämmerung* und Siegfrieds unfreiwilliger Verrat an Brünnhilde hängt wohl davon ab, dass er mithilfe eines Zaubertranks die Ereignisse des dritten Aktes von *Siegfried* vergisst. Wagner bereitete diesen Vergessenstrank Jahre nach jenem Liebestrank zu, der bei *Tristan und Isolde* eine Rolle spielte. Im Fall von *Tristan* werden wir vom Orchester darüber in Kenntnis gesetzt, dass der Liebestrank eine Art Placebo ist, ein Vorwand für die Offenbarung der intensiven verbotenen Liebe, die zwischen den beiden Figuren bereits existiert. Siegfrieds Zaubertrank ist ähnlich: Er vergisst die vorangegangene Handlung seiner Geschichte, doch hat er die erinnerungswürdigen Dinge anscheinend weder gelernt noch verinnerlicht.



Nbsp. 1



Nbsp. 2

Aus den drei Dialogen des dritten Aktes strahlt der Dialog zwischen Erda und Wotan das größte Pathos aus. Hier haben wir keine neue, sondern eine alte Liebe vor uns, die mit einer langen, bedrängten Partnerschaft und einer gegenseitigen Abhängigkeit – positiv wie negativ zugleich – assoziiert ist. Hier agiert Wotan irrational und ohne erkennbare Motivation. »Wach auf!« befiehlt er seiner Liebe, mit der er sich vor 40 Jahren verbunden hat: »aus wissendem Schlaf« möge sie erwachen. Aber eine Erkenntnislücke trennt sie voneinander und verwirrt ihr Gespräch. Erdas Wissen erfasst Gesetzmäßigkeiten, während Wotan danach sucht, die Ereignisse für sich zu klären. Über die unabgeschlossenen Geschehnisse weiß er mehr als sie. Erda verweist ihn an ihre Töchter, die Nornen. Vermutlich weiß Wotan schon, was wir wissen:

nämlich, dass deren Erzählkunst und Autorität schon zerrüttet sind. Sie empfiehlt Brünnhilde als Informationsquelle, ohne Kenntnis über ihr Schicksal seit dem Ende der Walküre zu besitzen (als sie es erfährt, gerät sie in Zorn). Wotan verändert daraufhin die Art seiner Frage. Jetzt möchte er wissen, wie er seine Furcht überwinden kann: »Wie besiegt die Sorge der Gott?« Erda hat darauf keine Antwort. Schlaf wieder ein, befiehlt Wotan. Wotans Begegnung mit Siegfried endet in dem Zertrümmern seines Speeres – ein Akt der Rache durch das neu geschmiedete Schwert Notung, mit dem Siegmund ermordet wurde.

Wotans schnelles Entschwinden von der Szene bekräftigt, dass er für den Fortgang der Handlung belanglos geworden ist. Es bringt zum Abschluss, was wir schon seit seinem ersten Auftreten als Wanderer vermutet haben: dass seine Macht, seine Autorität, und, was vielleicht am meisten berührend ist, sein Wissen schon vergangen sind. Macht und Wissen

sind symbiotisch. Jedoch hat der Machtsuchende ein ganz anderes Verhältnis zur Welt und zu Sterblichkeit als der Wissenssuchende.

Als Max Weber, der bedeutende Wissenschaftler und Begründer der Soziologie, 1918 eingeladen wurde, zwei Vorträge an der Universität München zu halten, kündigte er sie mit zwei Titeln, *Politik als Beruf und Wissenschaft als Beruf*, an. Das erste Prinzip eines Wissenschaftlers, behauptete Weber in seinem zweiten Vortrag, ist die Erkenntnis, dass alles Wissen vergänglich ist und wohl durch spätere Generationen berichtigt werden müsse.

Der sichere Untergang der Götter schließt einen Zusammenbruch ihrer Erkenntnisautorität ein. Hier eröffnet sich eine größere Dimension des Problems, die sicherlich von den meisten Hörern des Rings unbemerkt bleibt. Als Wotans Erkenntnisautorität

nachlässt, verklingt auch diejenige des Musikdramas. Ein Grundprinzip des Musikdramas besteht in der Behauptung, dass die Musik alles weiß. Die Musik erzählt die wahre Geschichte, fußend auf ihrer Erzähl- und Selbstanalysefähigkeit. Wagners Musik erlangt beides durch das interreferentielle System der Leitmotive und die Verbindung der Leitmotive mit außermusikalischen Inhalten. Durch die Übernahme der sinfonischen Verfahrensweisen Beethovens und deren Fähigkeit zu rein musikalischem Ausdruck wird es möglich, die Entwicklung eines Subjekts in der Zeit zu verfolgen – das Subjekt treibt anscheinend der Zukunft entgegen und ist gleichzeitig in der Lage, sich auf seine eigene Vergangenheit zu berufen und diese zu kommentieren. Infolgedessen behauptet Wagner, dass die Musik des Musikdramas Wissen und Bedeutung besitzt. Aus diesem Grund, so Wagner weiter, ergibt das Musikdrama das genaue Gegenteil der Oper, in der Energien und Gesten bar jeglichen Wissens und Bedeutung sind, und

ICH LIEG UND BESITZ: LASST MICH SCHLAFEN!

Fafner,
2. Akt, 1. Szene

deswegen in der Trivialität gefangen bleiben. Der Zusammenbruch der Erkenntnisautorität des Musikdramas – zeitgleich mit dem Untergang des Götterregimes – verweist auf die Umwandlung in sein angebliches Gegenteil: nämlich auf die Oper. Für orthodoxe Wagnerianer ist diese Behauptung ketzerisch. Außerhalb eines solchen orthodoxen Denkens jedoch, wo Musikdrama und Oper keine Gegensätze sind, wird sie zum Zeichen einer willkommenen Entlastung, gewissermaßen sogar zu einer Befreiung.

Siegfried und Brünnhilde haben zwei Liebesduette miteinander zu singen. Das zweite Duett – in der zweiten Szene des *Götterdämmerung*-Prologs – ist großartiger. Bezogen auf das Drama kann dieses Phänomen verstanden werden, wenn man Brünnhildes Menschwerdung und Siegfrieds Erziehung in den Blick nimmt: Beides wurde durch eine erotische Begegnung bedingt. Auf der Ebene des Werkes selbst kann diese besondere Größe tatsächlich als Übergang vom Musikdramas zur Oper gedeutet werden. Am ekstatischen Schluss des Liebesduetts der *Götterdämmerung* begeben sich Siegfried und das Musikdrama *Götterdämmerung* auf eine Reise, die sie zur Oper bringt.

Als 24-jähriger Komponistennovize besuchte Wagner 1837 eine Aufführung von Bellinis *Norma* in Riga. Er war überwältigt: »Es ist ein Verbrechen, nicht an diese Musik zu glauben«, bemerkte er. »Die Leute denken, dass ich die ganze italienische Schule verachte, insbesondere Bellini. Das stimmt nicht – tausendmal nicht! Bellini ist meine erste Präferenz, da es eine Stärke in seiner Vokalmusik gibt und seine Musik eignet sich perfekt für den Text.« Der weitreichende Einfluss dieser Erfahrung auf den Ausklang des *Rings* und an den generellen musikdramatischen Stil der *Götterdämmerung* ist spürbar. Die Heldeninnen beider Opern begehen Selbstmord, durch Selbstaufopferung natürlich. Aber das ist nur die offensichtlichste Ähnlichkeit. In der *Götterdämmerung* gibt das Musikdrama seine Rechte an die Oper ab – namentlich an die italienische Oper. Die Oper enthält Duette, Ensembles und Chöre. Vor allem rückt die Oper das Singen in den Vordergrund:

Die Vorherrschaft und Autorität der Singstimme im Allgemeinen, insbesondere der weiblichen. Die Brünnhilde der *Walküre* und des *Siegfried* spricht durch Musik – dies ist die Wagnersche Ästhetik. In der *Götterdämmerung* singt sie immer mehr und generiert Wissen und Weisheit durch ihre Stimme.

Man denke hier zum Beispiel an die Eidszene in der Mitte des zweiten Aktes, die in der Halle der Gibichungen spielt. Siegfried verteidigt sich gegen Brünnhildes Verratsvorwurf. Er versucht, seine Unschuld zu beteuern, jedoch wird seine Verwirrung durch seine musikalische Inkompetenz noch verschlimmert. Immer noch gedächtnislos, hat er keinen Anteil an dem fortlaufenden musikalischen Vokabular. Er versucht, sich über die Leitmotive hinwegzusetzen, aber er vermag es nicht. Inzwischen ist der Hörer in der Rückbesinnung auf Leitmotive wahrscheinlich kenntnisreicher als Siegfried. Von den Hörern kann also erwartet werden, dass sie Siegfrieds musikalische Unzulänglichkeit hören und ihn, trotz seiner Unschuld, verachten. Man kann sich wohl darauf verlassen, dass die Hörer Siegfrieds Bemühungen wahrnehmen, während sie die Töne, die er singt, innerlich verbessern.

Diese Verbesserung schließt eine doppelte Korrektur ein. Zuerst müssen die Leitmotive richtig angestimmt werden; anschließend müssen sie und ihre musikalische Verflechtung korrekt umgesetzt werden. Genau dies macht Brünnhilde als sie Siegfried erwidert. Ohne zu wissen, dass Siegfried seiner eigenen Verlogenheit nicht bewusst ist, stößt sie ihn vom Speer, auf den er schwört, fort und ersetzt seinen Eid mit ihrem eigenem, indem sie ihm widerspricht. Ihre Musik – »Helle Wehr! Heilige Waffel!« – behauptet ein Niveau der Aussage, das Siegfried nicht erreicht. Brünnhilde beherrscht mühelos die Motivsprache; sie erlangt durch ihre Selbstbefreiung von der Last der Unterwerfung unter die Leitmotive eine sowohl melodische als auch persönliche Autorität. Sie selbst macht Musik, und singt sich aus der musikalischen Herrschaftsstruktur des *Rings* und dessen musi-

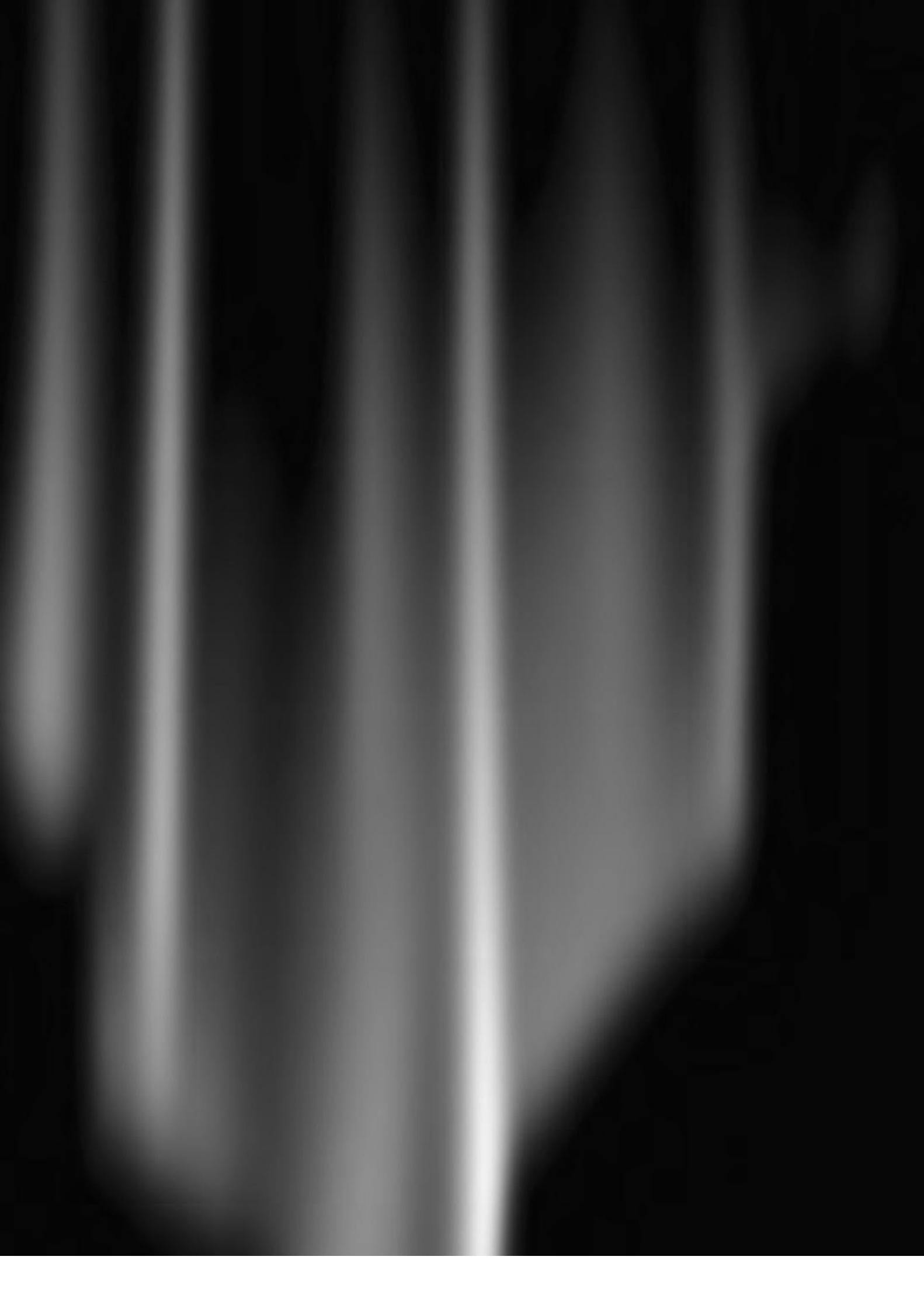
kalischer Rhetorik heraus. Paradoxerweise ist Brünnhilde in Wort und Tat getäuscht, aber in der Musik ganz klar.

In dem Augenblick, als sie den Ring aus ihrer Hand verloren hat, übernimmt Brünnhilde die Kontrolle über ihn durch das Musikdrama, die Handlung und den Stil. Gleichzeitig setzt sie das Musikdrama wieder in seine Rechte ein. Im Gegensatz zu Siegfried kennt sie die musikalische und dramatische Rhetorik. Im gleichen Moment wendet sie dieses Vermögen an, um die Verengungen des Systems zu beseitigen. Also erinnert ihre Position zum Musikdrama an Walther von Stolzings Verhältnis zu den Regeln des Meisterliedes. In *Die Meistersinger von Nürnberg* (uraufgeführt 1868) wird diesem jungen Sänger beigebracht, dass er das musikalische Gesetz respektieren muss, um es zu überwinden. Am Ende dieses Werkes wird der junge Außenseiter überredet, ein totaler »Insider« zu werden und den Meistersingern, die ihn einst abgewiesen haben und die er eigentlich noch immer verachtet, beizutreten. Brünnhilde, gleich dem tragischen Epos, von dem sie umgeben ist, gelingt es hingenie, sich wieder einzugliedern. Ihre externe Stellung zum ästhetischen System »Musikdrama« ist im Augenblick der Empörung herausgestellt. Brünnhildes Aufsässigkeit gewinnt Gestalt und Gefährlichkeit durch das Übernehmen eines Stils, der hinsichtlich dieser Form buchstäblich fremd ist, getragen vom Gestus der italienischen Oper. Plötzlich ist sie Norma. Die Autorität der Götter und des Musikdramas ist zertrümmert, die Welt kehrt zur Menschheit und zur menschlichen Stimme zurück. Aus diesem Grund ist es ein notwendiges Sakrileg zu behaupten, dass die *Götterdämmerung*, der Zielpunkt und die Auflösung von Wagners *Ring-Drama*, vielleicht die größte aller italienischen Opern ist.

Aus dem Englischen übersetzt
von Elizabeth Lee

Ich denke daran, den Siegfried
wirklich noch in musik zu setzen,
nur bin ich nicht gesonnen, ihn
auf's geradewohl vom ersten besten
theater aufführen zu lassen: im
gegentheil trage ich mich mit den
allerkühnsten plänen, zu deren
verwirklichung jedoch nichts gerin-
geres als mindestens die summe
von 10,000 Thaler gehört.

Dann würde ich nämlich hier, wo ich gerade bin, nach meinem plane aus brettern ein theater errichten lassen, die geeignetsten sänger dazu mir kommen und alles nöthige für diesen einen besonderen fall mir so herstellen lassen, daß ich einer vortrefflichen aufführung der oper gewiß sein könnte. Dann würde ich überall hin an diejenigen, die für meine werke sich interessiren, einladungen ausschreiben, für eine tüchtige besetzung der zuschauerräume sorgen und – natürlich gratis – drei vorstellungen in einer woche hintereinander geben, worauf dann das theater abgebrochen wird und die sache ihr ende hat. Nur so etwas kann mich noch reizen.



»ICH SCHREIBE KEINE OPERN MEHR.« RICHARD WAGNERS ARBEIT AM »SIEGFRIED«

DEREK GIMPEL

In der *Mitteilung an meine Freunde* von 1851 findet sich diese Ankündigung Wagners¹ – in Kenntnis seines weiteren künstlerischen Schaffens ist sie sicher eine seiner provokantesten und am meisten irritierenden Behauptungen. Von nun an, nach der Komposition des *Lohengrin*, sagt er weiter, seien es ausschließlich »Dramen«, die er komponieren werde. Doch das sollte eher eine programmatische Ankündigung bleiben als praktische Umsetzung erfahren: Keines seiner weiteren Werke wird den Gattungsbegriff Drama tragen. Angesichts des Widerwillens Opern gegenüber und der offensichtlichen Unmöglichkeit, reine Dramen zu komponieren – denn ein musikalisches Drama unterliegt ja, da es sich über den Text hinausgehenden Zwängen unterwirft, einer gänzlich anderen Dramaturgie – blieb Wagner nur die Suche nach einer Form und einem dramatischen Gehalt, deren unterschiedliche Ergebnisse er trotz oberflächlicher Gemeinsamkeiten in verschiedensten Ausprägungen dem Theater überließ, so dass sie heute in ihren Erscheinungsformen auf der Bühne nurmehr unter dem Oberbegriff »Musiktheater« zu summieren sind.

Im Standardrepertoire der Opernliteratur gibt es mit der zwölfjährigen Kompositionsgeschichte kein Werk, das eine mit *Siegfried* vergleichbar lange Entstehung hat. Daher mutet es seltsam an, dass gerade die Wandlungen, die der Künstler und Mensch Wagner in der Zeit, in

der er die Komposition des *Siegfried* unterbrach, durchmachte, genau die Voraussetzung für eine nahezu bruchlos sich einfügende Weiterführung des Werkes sein sollte. Die verschiedenen Arten der Manifestation der vielschichtigen Persönlichkeit Wagners galten schon immer als ein Spiegelbild der deutschen Entwicklung im 19. Jahrhundert. Es ist lohnend, Merkmale im Werk nachzuspüren und Momente aufzuzeigen, die Wagner im Arbeitsprozess am *Siegfried* zeigt: sowohl in privater – in der Beziehung zu Cosima – als auch in konzeptioneller Hinsicht: in der Suche nach Vorbildern, die ihn bei der Bearbeitung des Stoffes anregten.

Der zweite Tag des Bühnenfestspiels ermöglicht es wie kein anderes Werk, divergente Aspekte hervorzuheben, die Wagner bei der Komposition und Anlage eines Werkes zur Bearbeitung eines Stoffes antrieben und ihm jenes musikalisch-dramatische Kontinuum waren, um die Opern zu vollenden und es damit ein Werk wie *Siegfried* seine Berechtigung nicht nur im Rahmen seines Zyklus sondern auch durchaus als eigenständiges Werk behaupten konnte.

»ICH SCHREIBE KEINE GROSSEN OPERN
MEHR. MÄRCHEN WILL ICH SCHREIBEN!«
Es waren also keine Opern mehr, die Wagner nach der Beendigung des *Lohengrin* schreiben wollte. Wenn es aber keine Opern sein sollten, was sollte es dann werden? Beim *Siegfried* hält

sich hartnäckig die Vermutung, dass es sich um eine Komödie handelt. Diese Behauptung zur Begründung einer Konzeption hat allerdings noch keine auf das gesamte Stück angewandte Realisation gefunden und bleibt zumeist in der karikierenden Anlage einzelner Rollen oder dem grotesken Ausspielen witziger Einfälle stecken. So ganz unschuldig ist Wagner für die Fehlleitung der nur an der Oberfläche kratzenden szenischen Exegeten nicht.

Besonders verbreitet ist seine Äußerung, die sich in der *Mitteilung an meine Freunde* findet: »Ich konzipierte den ‚Jungen Siegfried‘, welchen ich als heroisches Lustspiel der Tragödie ‚Siegfrieds Tod‘ ergänzend vorausschicken wollte.«² – wohlgemerkt: »wollte«.

Ähnlich beschreibt er dem Intendanten des Weimarer Hoftheaters Ferdinand Ziegesar, den er für Uraufführung des *Jungen Siegfried* begeistern will, sein Konzept: »Der junge Siegfried enthält in den heitersten, einnehmendsten und erwärmendsten Zügen als Hauptmomente die Gewinnung des Nibelungenhorzes und die Erweckung der Brünnhilde.«³ Die angesprochene Heiterkeit seiner Dichtung im Zusammenhang mit der Leichtverständlichkeit des Stoffes ist also mit einer damit erhofften größeren Popularität des Werkes zu verstehen. In einem Brief an Breitkopf & Härtel, in dem er den Verleger zum Druck seiner Werke bewegen will, gibt er sich überzeugt: »hierzu bestimmt mich neuerdings mein wachsendes Vertrauen auf das Gelingen des ‚jungen Siegfried‘, von dem ich mich nicht zu täuschen glaube, wenn ich von ihm eine ausserordentliche populäre Wirkungskraft erwarte.«⁴, und: Sie werden »sogleich erkennen, daß ich ein für die theatralische Aufführung leichter praktikables Werk biete, als es alle meine früheren Opern sind.«⁵ Noch deutlicher wird er im Brief an seine mütterliche Freundin Julie Ritter, die ihm 1851 eine Rente zur Arbeit an der Tetralogie gesetzt hatte, indem er ihr seine Hoffnung mitteilt, dass »... der junge Siegfried als mein populärstes Werk eine sehr schnelle und glückliche Verbreitung gewinnen, und nacheinander alle übrigen Stücke nach sich ziehen wird.«⁶

Popularität, Praktikabilität und Heiterkeit als Verkaufsargumente sind damals wie heute offenbar von entscheidender Bedeutung.

Das grundsätzliche Problem von Siegfried als Komödie ist seine Stellung innerhalb einer großen Tragödie, wie sie der *Ring* darstellt. Was am Anfang noch als antithetisch angelegt war, nämlich ein »heiteres Drama« einem »ernsten Drama«⁷ gegenüberzustellen, ließ sich im Rahmen der gesamten Tetralogie so nicht mehr verwirklichen. Diese Gegenüberstellung verwandelte sich in Wagners episch-dramatischer Erzählweise in ein Beziehungsgeflecht von Vor- und Zurückblicken, während gleichzeitig auf musikalischem Gebiet die Entwicklung seiner musikalischen Technik die Arbeit mit den »Leitmotiven« aus ihrer Statik befreite und wandelbar machte. Die Musik war dadurch in den Stand gesetzt, im musikalischen Drama nicht nur die Gegenwart zu beschreiben, sondern auch Vergangenheit und Zukunft einzuschließen. So musste dem Komponisten oder Publikum, die zwangsläufig vom Ende nahezu aller im *Ring* auftretenden Personen (wenn man einmal von Loge, den Rheintöchtern und Alberich absieht) wussten oder ihren Untergang vorahnahmen konnten, das Lachen im Halse stecken bleiben.

Schon an der Anlage zeigt sich, dass Wagner kein Interesse mehr an einer heiteren Verwirklichung des Stoffes verfolgen konnte. Verglichen mit der bunten und vielschichtigen Handlung der *Meistersinger* (die bis zum Prosaentwurf noch ohne die subtilen Sachs-Szenen entworfen war und nur bis dahin noch »Komödie« als Gattungsbezeichnung im Titel trug), bietet die im *Ring* nahezu ausschließlich dialogisch verwandte Form denkbar wenig Möglichkeit zur Entfaltung von Humor. Wenn man Wagners eigene Äußerung über die Komödien Calderons zum Maßstab nimmt, so wird deutlich, dass dieser nicht auf *Siegfried* angewandt werden kann: »In diesen Komödien, meint R., vertritt der Zufall die Stelle des Schicksals in den Tragödien.«⁸ Und wenn im *Ring* etwas aus dem Gang der Handlung eliminiert war, so ist es der überraschende Eingriff des Zufalls.

Wagner glaubte entdeckt zu haben, dass zuerst in Mozarts Buffo-Opern dialogisches Musizieren von Orchester und Singstimme auftrat. Hier nun ein ausschließendes Kriterium für heitere Werke zu vermuten, ist irreführend, weil hinter diesem Begriff eine Vorstellung stand, die, weiterentwickelt zur Idee von der »unendlichen Melodie«, Wagner zur Grundlage seiner musikalischen Kompositionstechnik seit dem *Lohengrin* machte.

Was die szenische Gestaltung anbetrifft, so lässt sich für die Bayreuther Uraufführung kein Hinweis auf eine ausgesprochen lustspielhafte Darstellungsweise finden. Wenn Wagner den Sänger des Mime während seiner Anwesenheit in Berlin zu den *Ring*-Proben 1881 zu mehr »Lebhaftigkeit« animiert, so ist das lediglich ein Einfordern jener implizierten szenischen Anweisungen, die Wagner – der als Komponist immer auch Regisseur war – in seinen Partituren schon niedergelegt hat. Überhaupt versucht Wagner schon seit seinem ersten Textentwurf zum *Jungen Siegfried* zu vermeiden, dass den Figuren ihr Ernst und ihre damit verbundene Tragik genommen werden. Genau gibt er über Art, Darstellung und Tonfall Auskunft und ist bemüht, alles Lächerliche aus dem Spiel und den Figuren herauszuhalten. Er beschreibt Mimes Äußeres und kommentiert sie mit folgenden Worten: »Dieß alles darf nicht karrikatur sein: sein anblick solange er ruhig ist, soll nur unheimlich sein; [...] seine stimme ist heißer und rauh; aber auch sie darf an sich nie den zuhörer zum lachen reizen.« Alberich ist weder Zielscheibe noch Ursache von Belustigung; er »gleicht Mime, er muß nur edeler und ernster wirken«, und der Lindwurm muss selbstverständlich einen »furchtbaren eindruck machen.⁹

Und wenn die Figuren schon in ihrem Äußeren nicht heiter wirken sollen, so tun sie es noch weniger, wenn ihr Lachen – dem ja die Eigenschaft zugeschrieben wird, ansteckend zu sein – beschrieben wird, das auf der Bühne von ihnen ausgeht. Mime lacht »hämisch« oder »kichert«, als er Siegfried seine Mordabsichten verrät; Alberich kann sich nur zu einem

Lachen überwinden, das »bitter« oder »tückisch« ist, wenn er auf Wotans Repliken reagiert; über den Tod seines Bruders lacht er dagegen »höhnisch«. Dem Wanderer geht es da schon etwas anders: Er lacht »laut« über Alberichs Misserfolg, Fafner zu warnen und bricht bei seiner Begegnung mit Siegfried zwar in ein »freudig, gutmütiges Lachen aus«, aber auch nur, um wenige Zeilen später wieder »ganz ernst« zu werden. Siegfried lacht »laut« über Mimes Angst als er sich (im *Jungen Siegfried* noch vor einem Wolf) hinter dem Amboss versteckt, ebenso, wie er ihm lachend erklärt, dass er sich erst an den Kampf mit Fafner machen wird, nachdem er Mime dort »selbst mit weggesoffen« hat. Inweiuweit lachend vorgebrachte Todesdrohungen Heiterkeit erregen, mag man selbst entschieden. Das einzige Lachen Brünhildes erinnert mehr an entrückte Ekstase, wenn sie zum Schluss als »im höchsten Liebesjubel wild auflachend« beschrieben wird.

Man soll durch Cosimas Mitteilung »Trotz großen Unwohlseins arbeitet R. an seinem ›Buffo-Duett‹ (Wotan und Siegfried)¹⁰ nicht irritiert werden und vermuten, Wagner hätte sich bei der Komposition der Szene an der italienischen Oper orientiert. Hier ist nicht allein der Text wörtlich zu nehmen, sondern vielmehr eine distanzierte Ironie zu einem stereotypen Buffo-Duett zu erkennen, die sich in den von Cosima selten genutzten Anführungszeichen manifestiert.

Überhaupt war Wagner kein Freund von musikalischen Komödien und der Komödie an sich, obwohl er eine gewisse Begeisterung für das Volkstheater besaß. Gelesene Dramen zog er den gespielten vor: Zu der von ihm benutzten Literatur zählten die über alles geschätzten Komödien Shakespeares und Calderons und ab und zu die Komödien Aristophanes' und anderer antiker Dichter.

Seine eigenen praktischen Erfahrungen mit musikalischen Komödien war rar und die Auseinandersetzung mit ihnen selten. In seiner Tätigkeit als Kapellmeister in Magdeburg, Riga, Königsberg und Dresden dirigierte er 60 verschiedene Opern, lediglich sechs davon lassen

sich als heitere Werke bezeichnen¹¹ – und auch sonst hat er sich von Komödien, zumindest auf dem musikalischen Gebiet, ferngehalten. Besuche von Opernaufführungen, an denen er selbst nicht beteiligt war, existierten ohnehin kaum; so sind für die Zeit von 1862 von 1871 (obwohl er nach Gewährung einer Teilamnestie wieder Deutschland bereisen konnte) nur zwei Besuche fremder Opernvorstellungen nachgewiesen.¹²

Wagner verfasste auch zwei Theaterstücke die er dezidiert »Lustspiel« nannte. Es ist zum einen der im *Braunen Buch* notierte Entwurf zu einem titellosen Lustspiel, das mit Protagonisten wie Barnabas Kühlewind und Napoleon Baldachin die Sorgen und Eitelkeiten einer Hoftheatertruppe an einem Neujahrsmorgen zum Gegenstand der Handlung macht. Wagner bezeichnet das Werk auch als »Posse«¹³, womit er dem Charakter des Stückes wesentlich näher kommt. In dem anderen Lustspiel, *Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier*, macht Wagner die Zustände im besiegten Paris 1871 in oberflächlichster Weise zur Zielscheibe nationalistischen Gespötts. Obwohl dieses Werk völlig aus dem Rahmen seiner sonstigen Arbeiten fällt und nur knapp an einer Peinlichkeit vorbeischlittert, hat Wagner es dennoch in seine *Gesammelten Schriften* aufnehmen lassen.

Über diese eher privaten, aus einer seltsamen Laune heraus entsprungenen Dichtungen hat Wagner sich weiterhin mit Lustspielstoffen beschäftigt. Das geht aus seinen wiederholt geäußerten Absichten hervor, Szenen aus dem Leben bedeutender Gestalten der deutschen Geschichte zum Gegenstand eines heroischen Lustspiels zu machen: Seine Äußerung aus dem Jahr 1870: »R. spricht von seinem Aufsatz *Beethoven und die deutsche Nation*, dann von seinen drei heroischen Lustspielen, *Luther's Hochzeit*, *Bernhard von Weimar* und *Friedrich der Große*.«¹⁴ mag hier nur für einen seiner vielen Pläne stehen. Wenngleich ihm sicher bei der Stoffwahl eine mögliche Bearbeitung in Anlehnung an Shakespeare vorschwebte, kann man erkennen, dass es sich auch bei diesen Lustspielsujets um eine sehr eigene Behandlung der Gattung gehandelt haben dürfte, die in keiner Weise für gän-

gige Komödien oder Lustspiele typisch gewesen wäre.

Es ist ein bezeichnender Charakterzug Wagners, dass er erst dann in der Lage ist, neue Erkenntnisse zu übernehmen, wenn er glaubt, sie schon in seinen früheren Äußerungen vorformuliert zu finden. So sah sich Wagner nach seiner ersten Beschäftigung mit der Philosophie Schopenhauers eher bestätigt als irritiert und glaubte, in ihr das präzisiert zu finden, was ihm beim Abfassen der *Ring*-Dichtung zwar vorschwebte, dessen er sich aber nicht völlig bewusst geworden war. Nur so war es möglich, lediglich Änderung am Schluss der *Götterdämmerung* vorzunehmen, ohne das ganze Werk preisgeben zu müssen.

Ein ähnliches Verfahren der Übernahme findet man auch beim *Siegfried*. Auch hier glaubt er nach dessen Vollendung die Quellen entdeckt zu haben, die ihm in Hinblick auf Entwicklung und Behandlung des Stoffes beeinflusst hatten – es waren Märchen; wobei die Wagner vertraute Überlieferung nichts mit den heute bekannten ausgedünnten und gereinigten Versionen der Kinder- und Haussmärchen gemein hatte. Es handelte sich vielmehr um eine Vermittlung von Erzählungen, die in ihrer Rauheit zwar die künstlerische Distanz zu den elaborierten Übersetzungen der antiken Mythen besaßen, beide aber als unmittelbarer Ausdruck des Wesens eines Volkes empfunden wurden. So verlangte Wagner beim *Siegfried*: »... das Publikum soll den Stoff des Mythos selbst in den populärsten Zügen kennen und ihn wie Kinder durch ein Märchen kennen lernen.«¹⁵ Solche Überlegungen haben schon früh bestanden; noch in seiner Dresdener Zeit äußerte er sich seinem Freund Tietz dahingehend: »Ich schreibe keine große opern mehr [...] Märchen will ich schreiben.«¹⁶

Interessanterweise führt Wagner mehrere Erzählungen an, bei denen er sich bei der Gestaltung des *Siegfried* nachträglich erinnert fühlt. In den angeführten Märchen finden sich neben einzelnen Motiven auch wesentliche Charakterzüge jener »Helden«, die ein Verständnis der Siegfried-Figur ermöglichen. Vom Exil in der Schweiz aus schreibt er an seinen noch in Dres-

den weilenden Freund Uhlig: »Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitren stoffe geschrieben? Es war dieß der bursche der auszieht »um das fürchten zu lernen und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried, der den hort gewinnt und Brünnhilde erweckt!«¹⁷ In diesem »Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen« findet sich nicht nur die seine Persönlichkeit bestimmende und seine vermeintliche Qualifikation als erlösender Held bedingende Eigenschaft des Nicht-Fürchtens wieder, sondern auch andere, kleine Motive wie das Zerspalten des Ambosses, der Schatz mit den Kisten voller Gold, die aus dem Keller geholt werden als auch der Umstand, dass – wenn auch auf ungleich trivialere Weise – es eine Frau ist, die ihm am Schluss das Fürchten lehrt. Die derbe Brutalität der Umwelt und Siegfrieds sorglose Ignoranz und Gleichgültigkeit ihr gegenüber findet Wagner im altdeutschen *Till Eulenspiegel* vorgebildet: »Als ich dann um so vieles später endlich die Dichtung meines Jungen Siegfried entwarf, entsinne ich mich, dass Erinnerungen aus diesem traurigen Aufenthalt in Travemünde und an die Lektüre des ›Eulenspiegel‹ lebhaft hierbei wieder in mir wach wurden.«¹⁸ Siegfrieds unbändige Selbstsicherheit die mit fehlendem Respekt einhergeht, entdeckt Wagner im Märchen vom kleinen Däumling (*Däumlings Wanderjahre*)¹⁹ wieder: »... der Mensch, der wahrhaftig nur seiner einen Bestimmung lebt, hat sich um nichts zu sorgen. In der Siegfried-Sage und in dem kleinen Däumling-Märchen habe das Volk den Typus eines solchen sicheren Menschen ausgeprägt.«²⁰

Auch wenn man im *Siegfried* einzelne komödienhafte Elemente finden sollte, das Werk war von Wagner nie als Komödie oder Lustspiel im eigentlichen Sinne intendiert noch aus deren Geist heraus komponiert. Es sind einzig die populären Motive und die volksnahe Behandlung des Stoffes, die den *Siegfried* unbeschwerter und heiterer als die ihn umschließenden Stücke erscheinen lassen. Wenn man so will, übernimmt das Werk die Aufgabe des Satyrspiels,

das normalerweise den vorausgegangenen drei Tragödien folgt und damit die klassische Tetralogie beschließt. Hier, an dritter Stelle innerhalb des Zyklus, wird dadurch zwar auf die kathartische Wirkung verzichtet, dafür aber dem Publikum (wie auch den Gestalten auf der Bühne) den wohlverdienten Raum zum Atemholen, zur Reflektion gegeben. In der populären Erzählweise und in der Figur des Siegfried schafft der zweite Abend des Bühnenfestspiels genau das, was Wagner vom Satyrspiel verlangte: in ihm »feierte das Volk sich selbst in seinem eignethümlichsten Kunstwerk.«²¹

»EIN KIND WARD HIER GEBOREN«

Mit diesen Worten lässt Wagner Hans Sachs im dritten Akt der *Meistersinger von Nürnberg* der »respektablen Gesellschaft« die Vollendung von Stolzings Meisterlied bekannt geben und lädt sie zur Taufe der »Morgentraumdeutweise«. Dass die Entstehung eines Kunstwerks mit dem Vorgang der Geburt verglichen wird, ist ein gängiger, seit der Antike verwendeter Topos, der seinen Ursprung in der Vorstellung hat, einen Gedanken, eine Idee »empfangen« zu haben. Der Zusammenhang zwischen sexueller Potenz und künstlerischer Schaffenskraft hat Wagner, wie er Cosima mitteilt, schon länger beschäftigt.²² Bezuglich des Siegfried-Stoffes benutzt Wagner diese Analogie schon früh: Zu Beginn der Arbeit an seiner Dichtung zum Jungen Siegfried vergleicht er seine Textdichtung mit einem Neugeborenen und hofft: »... den jungen Siegfried sogleich bei seiner Geburt meinen Freunden vollständig vorlegen zu können.«²³, um später seinem Freund und Mitarbeiter Theodor Uhlig mitzuteilen: »... sag' ihnen, heute früh sei mein junger Siegfried fertig und wohl gereimt zur Welt gekommen!«²⁴

Dennoch sollten bis zur Fertigstellung der Kompositionsskizze am 14. Juni 1869 noch 18 Jahre vergehen. Zu diesem Zeitpunkt wird er, sich mit den Worten einer schwangeren Frau nach der Geburt identifizierend, in freudiger Begeisterung unter die letzten Takte schreiben: »richtig ausgetragen«. Und Cosima berichtet: »Um ein Uhr kommt er mit den Skizzen in der

Hand, ›richtig ausgetragen‹ steht darauf, er meint, jetzt ist unser Kind erst geboren.«²⁵

Man erkennt auf welch enge Weise Wagner sich zur Zeit der »Erschaffung« des Werkes sich in der Vater- und Mutterrolle sah. Dass Wagner seine gesellschaftliche und private Umwelt in einer Weise rezipierte, dass sie Auswirkung auf Stoffwahl und Gestaltung hat, liegt auf der Hand, aber man schließt gemeinhin aus, dass bei ihm die Erlebnisse des Alltags einen direkten Einfluss auf die eigentliche Komposition besaßen. Bei der Vertonung der Schlusszene des *Siegfried* waren jedoch Komposition und Privatleben aufs Engste miteinander verwoben, und zwar auf eine Weise, dass sich die Musik wie ein komponiertes Tagebuch der Ereignisse im Mai des Jahres 1869 lesen und hören lässt.

Wagner hatte mit der Arbeit an der Partiturzweitschrift der ersten beiden Akte seine Arbeit am *Siegfried* nach zwölf Jahren Unterbrechung fortgesetzt. Obwohl Cosimas Ehe mit Hans von Bülow noch nicht geschieden war, wohnte sie seit dem Juni 1866 gemeinsam mit Wagner in Tribschen bei Luzern. Sie war seit September 1868 erneut schwanger: Das erwartete Kind sollte das dritte Kind des Paares werden. Wagners Arbeit am *Siegfried* und Cosimas Schwangerschaft liefen zeitlich nebeneinander her. Zwischen Geburt und Fertigstellung der Komposition lagen lediglich acht Tage.

Wagner war bei seiner Arbeit auf Cosima angewiesen. Im Jahr zuvor äußerte er Bülow gegenüber, dass »er ohne sie keine Note mehr komponiert haben würde«.²⁶ Damit meinte er nicht nur die Arbeitsbedingungen, die Übernahme der Kindererziehung, das Diktat seiner Autobiographie, die Erledigung der Korrespondenz und dergleichen, sondern den eigentlichen schöpferischen Prozess. »R. erklärt mir auch, warum er am Tag so heftig wurde: ›Er habe Musik gemacht für mich, durch mich.‹«²⁷

In der Regel begann der Morgen des zu dieser Zeit noch getrennt schlafenden Paars damit, dass Cosima durch Wagner mit einem Musikstück geweckt wurde, sie sich dann nach dem Frühstück um die Kinder kümmerte wäh-

rend Wagner die Musik zum dritten Akt komponierte. Oft überrascht er sie mit der neu geschriebenen Musik: »Abends spielt er mir die göttliche Skizze vor«²⁸ oder »R. kommt herein und drückt mir feurig die Hand, er ist bei der Arbeit: (Heil der Mutter, die mich gebar.)«²⁹ Oder: »Dann tritt er gegen 8 Uhr zu mir und sagt die Strophe, über welche er sich soeben mit sich geeinigt hatte: Leuchtende Liebe, lachender Tod.«³⁰

Doch Cosima blieb in ihrer Begeisterung nur stumme Zuhörerin; so gut wie nie finden sich Stellungnahmen, die über allgemeinste Zeugnisse der Bewunderung herausgehen oder gar eine eigene Meinung zur neu komponierten Musik erkennen lassen. Wie sehr sich Cosima dennoch nach einer Beteiligung am musikalischen Entstehungsprozess sehnt, offenbart sich nur in ihren Träumen: »Montag früh aufgewacht aus einem hübschen Traume: R. sang mir das Thema, welches er mir vor kurzem mitteilte: ›Sangst du mir‹, und forderte mich auf, das zweite Thema aus der Liebesscene Siegfried's und Brünnhilde's (›sie ist mir ein und eigen‹) dazu zu singen, was ich tat.«³¹

In ihrer Begeisterung paraphrasiert sie in ihrem Tagebuch Verse aus dem *Siegfried*. Brünnhildes: »Heil der Sonne, die uns bescheint! Heil dem Tage, der uns umleuchtet!« wird bei Cosima zu »O Heil dem Tag, der uns umleuchtet, heil der Sonne, die uns bescheint! R. arbeitet, ich höre es mit Wonne.«³²

Immer stärker wurde im Laufe der Schwangerschaft die Identifikation Cosimas mit Brünnhilde und deren bedingungslosen Hingabe an Siegfried: Sie definierte ihre Beziehung zu Wagner mit Worten, die sich wie Brünnhildes Gedanken während Siegfrieds Rheinfahrt lesen: »Mein einziges Gebet: mit Richard in derselben Stunde dereinst sterben. Mein höchster Stolz, alles von mir gewiesen zu haben, um ihm zu leben. Mein schönstes Glück: seine Freude.«³³

Cosimas kompromisslose Selbstaufgabe zugunsten Richards entsprang dem Bedürfnis der Kompensation eines seit dem Ehebruch sich immer stärker werdenden Schuldgefühls, welches später ihr ganzes Wesen dominieren sollte. Mit Cosimas Worten vom 14. März 1869

hätte Brünnhildes fast unvermittelte Hingabe an Siegfried am »Jubelduett« vorbereitet werden können: »und wenn ich ihn dann ansehe, muß meine Seele erkennen, wie unwert ich seiner bin, und ihm die Treue schwören, die mit Jubel alles Leiden erträgt und nie schwanken kann.«³⁴ Und wenn zum Schluss gesungen wird: »Fahr hin, Walhalls leuchtende Welt! [...] Siegfrieds Stern; er ist mir ewig, er ist mir immer, Erb' und Eigen, ein' und all'«, dann findet sich das bei Cosima als »Mein schönstes Glück: seine Freude. – Ohne ihn ist die Welt mir ein Viehstall!«³⁵ wieder.

Es ist bezeichnend, wie weit Cosima Stoff und Handlung für sich übernahm. Das geht so weit, dass sie Brünnhildes Erweckungsszene gleichsam nacherlebt: Wenige Tage nach der Geburt hatte sie ein Erlebnis, dass sich wie eine Variation der szenischen Anweisungen des Augenblickes liest, bevor Siegfried Brünnhilde entdeckt: »Endlich beginnt die Glut zu erbleichen; sie löst sich wie in einen feinen, durchsichtigen Schleier auf, der nun ganz sich auch klärt und den heitersten, blauen Himmelsäther, im hellsten Tagesscheine, hervortreten lässt.«³⁶ Cosima lag im Bett, Wagner trat ein, und »da überraschte ihn ein unglaublich schöner Feuerglanz, der an der Orange-Tapete [...] mit nie gesehener Farbenglut sich entzündete und auf die blaue Schatulle mit meinem Portrait sich zurückspiegelte, so daß dieses [...] in überirdischer Pracht sich verklärte. [...] der glorreichste Sonntag leuchtete!«³⁷

Ließ sich die Bedeutung des Textes, der zwar in der Vergangenheit geschaffen war, aber unmittelbar auf ihre aktuelle Situation bezogen werden konnte, als Bestätigung ihres Schicksals auffassen, so erlaubte es die neu zu komponierende Musik Wagner, seine Gefühle für Cosima musikalisch zu verarbeiten. Da sich die (absolute) Musik nach der von Wagner in *Oper und Drama* formulierten Bestimmung ohnehin nur zum Ausdruck der unbestimmten Gefühle und allgemeinsten Gedanken eignet, konnte er ohne Schwierigkeiten Stellen, an denen sich Überschneidungen seiner Gefühlswelten und Stimmungen mit denen der beiden Protagonisten ergaben, die bis dahin gewahrte Distanz zwis-

schen Autor und Werk aufgeben, um auch die privatesten Empfindungen musikalisch äußern. Er komponierte also nicht nur »aus sich heraus«, sondern auch für jemanden.

Der »Bruch« in Siegfrieds Charakter vom zweiten zum dritten Akt – die Verwunderung über Siegfrieds plötzliche Fähigkeit zu zarter lyrischer Empfindsamkeit – ist ein primär musikalischer und lässt sich biographisch erklären. Nicht nur die Satztechnik des Tristan leuchtet hier mit herein, auch die Verwendung von Leitmotiven mit neuen Qualitäten ist keinesfalls der einzige Grund. Verantwortlich war nicht zuletzt Wagners eigene Seelenlage, die er aber zunächst zu verbergen sucht, indem er eine dramaturgische Begründung anführt: »in der Scene zwischen Brünnhilde mit Siegfried aus der Götter-Dämmerung kommt kein Thema von der Liebesscene mehr vor, weil alles durch die Stimmung, nicht den Gedanken bedingt ist und die Stimmung eine andere ist als im heroischen Idyll im Siegfried.«³⁸

Was auch immer Wagner in diesen vier Wochen vor der Geburt des Sohnes Siegfried vertonte – immer ist es auch als eine an Cosima gerichtete musikalische Liebesbekundung zu hören. Wie stark der privat intime Charakter dieser Musik war, zeigt folgendes Beispiel: Der große, nur von den Streichern vorgetragene Abschnitt vor den Worten »Ewig war ich, ewig bin ich« basiert auf einer Melodie, deren Entstehung Wagner und Cosima ihrer gemeinsamen Zeit in Starnberg zuordneten.³⁹ Diese Phase hatte für Cosima und Richard besondere Bedeutung, da sich hier, wie sich Cosima ausdrückte, ihr Schicksal besiegelte, Frau von Bülow mit Wagner in einer Weise intim wurde, die zur Geburt ihres ersten gemeinsamen Kindes führte. An diese Zeit wird sie von Wagner eines Tages erinnert: »Vor Tisch spielt mir R., was er gearbeitet hat, und freut sich, daß mehrere Themen, welche in der ›Starnberger Zeit‹ entstanden und die wir scherzend zu Quartetten und Symphonien bestimmt haben, jetzt ihre Bestimmung finden.«⁴⁰ Die hier verwendeten musikalischen Motive, die sogenannte »Friedensmelodie« und das Motiv auf den Text »Hort der Welt« gehören

zu den zärtlichsten Erfindungen im *Siegfried*. Sie sollten ursprünglich Teil eines sogenannten »Starnberger Quartettes«⁴¹ werden, das Wagner Cosima versprochen hatte. Genau diese Musik, die Wagner mit oder für Cosima erfunden hat, erklingt nun an zentraler Stelle des dritten Aktes zu den Worten Brünnhildes »Ewig war ich, ewig bin ich.« Es ist eine verdeckte Liebesbotschaft, von der nur das Paar wissen konnte.

So kostbar waren Wagner diese Erinnerungen, dass diese beiden ungeheuer einprägsamen Themen, dass er sie, obwohl sie sich so vorzüglich zu motivisch-thematischer Arbeit eignen, nicht nochmals verwenden wollte: Im *Ring* werden sie an keiner weiteren Stelle wieder erklingen.

Gemeinsam mit dem »Schlaflied« bilden diese Themen die Grundlage für das »Idyll«⁴², das er Cosima an ihrem 33. Geburtstag zum Geschenk machte (der Name Siegfrieds wurde erst später hinzugefügt). War die Musik der Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde eine verschlüsselte, indirekte Liebeserklärung an Cosima, so trat sie im privaten Charakter der Komposition hier offen zu Tage. Deshalb ist es nur zu verständlich, dass Cosima sich lange weigerte, das Werk veröffentlichten zu lassen, als wieder einmal finanzielle Engpässe überwunden werden mussten. Die mit einer Überarbeitung vorgenommene Veröffentlichung wurde von beiden zeitlebens bedauert, obwohl das *Siegfried-Idyll* zu Wagners erfolgreichster rein instrumentaler Komposition wurde.

Dass nach der Geburt Siegfrieds eine Identifikation von Wagners einzigem Sohn mit der Heldengestalt, nach der er benannt wurde, vonstatten ging, war geradzu unvermeidlich. Wagner macht sich Gedanken um die Bildung seines erst zehn Tage alten Kindes: »Dann besprachen wir das Vervollkommen der Bibliothek für Siegfried, er will mit ihm wieder lateinisch lernen.«⁴³ Später schlägt er das komplette Gegenteil vor und nähert sich damit dem Idealbild seines Titelhelden, dessen herausstechende Eigenschaft das Nicht-Wissen ist: »Von Siegfrieds Erziehung sagt er mir gestern: »Gar nichts soll er lernen, er soll ein anständiger Kerl werden.«⁴⁴

Und als Wagner sich sorgt, wie zu verhindern sei, dass sein Sohn zu einem »Phantasten« oder »Crétin« wie der König von Bayern wird, wird zum Vergleich Siegfrieds Erziehung im *Ring* herangezogen. Wagner übernimmt die Rolle Wotans – und Nietzsche findet sich, auf bizarre Weise aus dem Drama übertragen, in der Rolle Mimes wieder. Wagner räsoniert, dass sie Ihren Sohn weggeben müssen, damit er zum Mann wird; aber wo? »Bei Nietzsche – da, wo Nietzsche Professor sein wird, wir werden von weitem zusehen, wie Wotan der Erziehung von Siegfried zusieht. Er wird bei Nietzsche zweimal die Woche Freitisch haben, und alle Sonnabende werden wir Berichte erwarten.«⁴⁵

Einzigartig in Wagners Biographie ist diese enge emotionale Verzahnung von privaten Ereignissen mit dem zeitgleichen Voranschreiten seiner kompositorischen Arbeit – dieser Umstand konnte selbstverständlich nicht ohne Auswirkung auf den Gehalt der Musik bleiben. Darüber hinaus traf der vor über ein Jahrzehnt fertiggestellte Operntext der Schlussszene des dritten Aktes so sehr auf Cosimas und Wagners gegenwärtige Situation zu, dass sie ihn fast für eine Vorhersehung halten mussten, so sehr konnten sie ihre Gefühle in der Dichtung wiederfinden. Es war einer der seltenen Momente in dem bewegten Leben des Paares, in dem beide eine, wie Cosima es beschreibt, »große freudige Erhebung an dieser Zusammenfassung des Lebens und der Kunst«⁴⁶ erleben konnten.

1 Richard Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in: Richard Wagner, *Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Fußnote zu S. 343.

2 Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 478.

3 Brief an Ferdinand Freiherrn von Ziegesar, 10. Mai 1851.

4 Brief an Hermann Härtel, 7. Mai 1857.

5 Brief an Hermann Härtel, 4. Januar 1858.

6 Brief an Julie Ritter, 6. Mai 1857.

7 Brief an Ferdinand Freiherrn von Ziegesar, 10. Mai 1851.

8 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 4 Bde., München/Zürich 1976 ff.

(ab hier als CT aufgeführt), 12. Februar 1869.

- 9 Hier und vorangegangene Zitate: Otto Strobel,
Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung, München 1930, S. 99 ff.
 (mit dem kompletten Abdruck der Dichtung des
Jungen Siegfried).
- 10 CT, 12. Juli 1869.
- 11 Norbert Heinl, *Richard Wagner als Dirigent*,
 Wien 2006, S. 540 ff.
- 12 Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik
 in den Werken Richard Wagners*, Berlin 2007, S. 151.
- 13 CT, 19. April 1879.
- 14 CT, 2. Juli 1870.
- 15 Brief an Ferdinand Freiherrn von Ziegesar, 10. Mai 1851.
- 16 Gustav Kietz, *Richard Wagner
 in den Jahren 1842-49 und 1873-75*, Dresden 1907.
- 17 Brief an Theodor Uhlig, 10. Mai 1851.
- 18 Richard Wagner, *Mein Leben*,
 hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 153.
- 19 Höchstwahrscheinlich in der Grimmschen Version;
 Bechsteins von Perrault übernommene Fassung
 trägt bis auf den Kampf mit einem Riesen andere Züge.
- 20 CT, 19. April 1869.
- 21 *Das Genie der Gemeinsamkeit*,
 in: Richard Wagner, *Schriften und Dichtungen*, Bd. 12, S. 267.
- 22 CT, 20. August 1871 »Ich entsinne mich«, sagt R. noch,
 »daß ich damals in Dresden Röckel sagte, daß ich hoffte,
 bis zum 40. Jahre alle meine Werke geschaffen zu haben,
 bis dahin, nahm ich an, dauert der Geschlechtstrieb,
 mit welchem alle Produktivität zusammenhängt.«
- 23 Brief an die Herren Härtel, 23. August 1851.
- 24 Brief an Theodor Uhlig, 24. Juni 1851.
- 25 CT, 14. Juni 1869.
- 26 Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben,
 sein Werk, sein Jahrhundert*, München/Zürich 1980, S. 604.
- 27 CT, 1. März 1869.
- 28 CT, 28. Mai 1869.
- 29 CT, 30. April 1869.
- 30 CT, 9. Juni 1869.
- 31 CT, 12. April 1869.
- 32 CT, 13. Juni 1869.
- 33 CT, 15. März 1869.
- 34 CT, 14. März 1869.
- 35 CT, 15. März 1869.
- 36 CT, 6. Juni 1869. In diesem Erlebnis findet sich vermutlich
 die Erklärung für den Verwirrung stiftenden Untertitel
 des *Siegfried-Idylls*, siehe Anm. 42.
- 37 Zitiert nicht nach der Partitur, sondern nach
 Richard Wagner, *Schriften und Dichtungen*, Bd. 6, S. 164.
- 38 CT, 11. Dezember 1869.
- 39 Ob die Vermutung von Egon Voss
 (in: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik*, Wilhelmshaven
 1977), nach der die Motive nicht der Starnberger Zeit
 zuzuordnen, sondern später entstanden sind, zutrifft,
 ist hier unerheblich; wichtig ist, dass Wagner und
 Cosima sie mit dieser Zeit in Verbindung brachten.
- 40 CT, 19. Mai 1869.
- 41 Kurt von Westernhagen, *Die Entstehung des Ring*,
 Zürich/Freiburg 1973, S. 192.
- 42 Originaltitel: *Tribschener Idyll mit Fidi-Vogelsang und
 Orange-Sonnenaufgang, als Symphonischer Geburtstagsgruß.
 Seiner Cosima dargebracht von Ihrem Richard*.
- 43 CT, 16. Juni 1869.
- 44 CT, 30. November 1879.
- 45 CT, 5. November 1869.
- 46 CT, 19. Mai 1869.

Mit dem Siegfried bringt es die
Noth nur vorwärts. Die Scene mit
dem Wanderer ist famos gerathen,
und nun bin ich dran, das Schwert
zu schmieden: heute – mitten in
meinem Jammer – rief Mime aus:

»nun ward ich so alt
wie Höhl' und Wald,
und hab' nicht so was geseh'n!«

worüber ich laut lachen musste,
so dass meine Frau verwundert zu
mir kam, wo sie mich mit wüstem
Kopfe auf dem Kanapee wusste. –
Ja, so geht's! So ein plötzliches
Auflachen und dann lange Pein! –

RICHARD WAGNER AUS ZÜRICH
AN MARIE VON SAYN-WITTGENSTEIN IN WEIMAR,
JANUAR 1857



FINSTERNIS UND LICHT

ANMERKUNGEN ZU WAGNERS »SIEGFRIED«-MUSIK

DETLEF GIESE

Sie beginnen im schwärzesten Dunkel und enden im strahlenden Licht – alle drei Akte von Richard Wagners *Siegfried* folgen der gleichen Klangdramaturgie. Kaum eine seiner Partituren zeigt ein derart konsequentes Richtungsdenken und zugleich einen so sensiblen Umgang mit den Timbres der Orchesterinstrumente. Im *Siegfried* wächst dem Moment der Klangfarbe eine Bedeutung zu, wie sie den vorangehenden *Ring*-Teilen nicht in gleichem Maße eigen war. Dass Wagner generell ein außergewöhnliches Gespür für genau ausgehörte und ausbalancierte Klänge und Klangverläufe besaß, die er mit einer Fülle von instrumentationstechnischen Finessen erzielte, steht außer Frage, dass er diese Kunst aber gerade im *Siegfried* noch einmal verfeinerte und gewissermaßen auf eine neue Höhe führte, kann ebenso kaum bestritten werden. Wie es ihm drei Mal gelangt, einen auf große Dimensionen angelegten Prozess zu gestalten, der von düsteren Tönen bis hin zu leuchtendem Glanz führt, demonstriert eindrucksvoll seine eminente kompositorische Meisterschaft.

Viele Aspekte kommen hierbei zusammen. Rein musikalischer Natur sind sie nicht – oder nur ausnahmsweise –, da Wagner in seinem *Ring* stets in szenischen Kategorien dachte. Die Entwicklung des dramatischen Geschehens stellte er in den Mittelpunkt, wozu auch die Musik mit ihren speziellen Mitteln beizutragen

hatte. Eine Loslösung der klangfarblichen Komponente vom Text bzw. den Szenenbeschreibungen, die Wagner als festen Bestandteil seiner musikdramatischen Werke ansah, scheint deshalb schwerlich denkbar. Wenn im Folgenden nun die beiden Pole von Finsternis und Licht, die am Beginn sowie am Schluss eines jeden Aufzugs zu finden sind, thematisiert werden, so stehen neben Anmerkungen zur Musik selbst auch immer Verweise auf die jeweilige Szenerie mit ihren Besonderheiten sowie auf die handelnden Personen, denn auch sie gewinnen Kontur und Ausdruck ganz wesentlich durch die klangfarbliche Grundierung ihrer Worte und ihres Gesangs.

Zu Beginn seines Werkes führt uns Wagner in eine Schmiedehöhle im Wald, offenbar weit von der nächsten Siedlung entfernt. Mimes und Siegfrieds Zuhause ist ein Ort größtmöglicher Einsamkeit, an dem nur allzu leicht finstere Gedanken gedeihen können. Die Musik zeigt dies eindringlich, nicht zuletzt auch durch ihren Klangcharakter. Über weite Strecken spart Wagner die hohen Instrumente – vornehmlich die Violinen – aus, um auf diese Weise die Trostlosigkeit der Behausung, aber auch die dunklen Pläne Mimes zu kennzeichnen. Zudem schwingt stets ein Gefühl von Angst mit, symbolisiert durch das sogenannte »Wurm-Motiv«, das einerseits sehr direkt mit Fafner und seiner in der Tat furchteinflößenden

Erscheinung verbunden ist, andererseits für eine Bedrohung abstrakter Art steht – eine Stimmung liegt in der Luft, die auf kommende Katastrophen hindeutet.

Tiefe Klangregister sind bestimmend: in den Fagotten, in den Tuben, in der über weite Strecken präsenten Paukengrundierung. Andere Blasinstrumente – etwa die Hörner, aber auch Oboen und Klarinetten – werden im Vorspiel kaum einmal in größere Höhen geführt, alles bleibt merkwürdig fahl und gedämpft. Insbesondere die Bratschen, die häufig im Zusammenhang mit Mime eingesetzt werden, bringen einen Ausdruck von Unruhe, Nervosität und purer Angst herein – ein Spiegel von Mimes Gemütszustand, weit entfernt von Souveränität und innerer Gelassenheit. Dass seine Gesangslinie vorerst kaum einmal in wirklich tenorale Bereiche aufsteigt, entspricht der Grundanlage des Aktbeginns: Das Dunkle, noch wenig Konturierte beherrscht die Szene, auf dessen Folie sich dann die Figuren – die musikalischen wie die Bühnengestalten – umso prägnanter profilieren können.

Mit dem Auftritt Siegfrieds wird eine erste Entwicklung in Gang gesetzt, erstmals ist so etwas wie Licht zu spüren. Signalhaft tönt nicht nur seine Stimme, sondern auch das Orchester. Unsordinierte Streicher sorgen für einen merklich strahlenderen Klang, der Tonsatz insgesamt fächert sich auf, da nunmehr auch die höheren Lagen erschlossen werden, Tempo und Dynamik sind gesteigert. Aber dennoch bleibt das folgende Gespräch zwischen Siegfried und Mime merkwürdig verschattet, erst mit dem Fortstürmen Siegfrieds hellt sich die Atmosphäre wieder auf, um dann jedoch sofort wieder in Düsternis und einer gewissen Lethargie zu versinken.

War es Siegfried, durch dessen Erscheinen und dessen demonstrativ zur Schau gestellte Ungeduld die zwischenzeitliche Änderung des Klangcharakters in der ersten Szene ausgelöst wurde, so ist es wiederum sein aktives Eingreifen, das die abschließende Sequenz des Aktes in die Wege leitet. Zwei solistische Episoden sind hierbei besonders exponiert: Wagner hat sie

mit »Schmelzlied« bzw. »Hämmerlied« bezeichnet. Beide Male wird der Orchesterklang, der im Vergleich zu den vorangehenden Passagen spürbar aufgehellt erscheint, mit Vehemenz intensiviert. Eine wahre »Tour de force« für den Siegfried-Sänger sind diese beiden Lieder, aber auch eine Bewährungsprobe für die spieltechnischen Fähigkeiten des Orchesters. Der Akt endet schließlich in strahlendem Dur, in voll entfalteter klanglicher Brillanz und kontinuierlicher Steigerung in Tempo und Dynamik.

Der Kontrast zum Beginn des zweiten Aktes könnte kaum größer sein, die Parallelen zum Anfang des Werkes werden aber auch deutlich. Tiefe Streicher, Pauken und Tuben bilden erneut das klangliche Fundament, Holzbläser in mittlerer und unterer Lage kommen hinzu. »Träg und schleppend« lautet die Vortragsanweisung für die ersten beiden Partiturseiten – der tiefe Wald, in dem die Szene ange-siedelt ist und der sich nach Wagners Regievorstellungen beim Öffnen des Vorhangs zeigen soll, wird sehr plastisch vergegenwärtigt, ebenso das Wesen des Lindwurmes Fafner, vor dessen Höhle Alberich Wacht hält. Finstere Nacht ist um ihn, erleuchtet wird sie nur blitzlichtartig durch das Erscheinen des Wanderers – die Musik lässt dies eindringlich erfahrbar werden. Solange Alberich jedoch auf der Szene ist, bricht kaum einmal so etwas wie Helligkeit durch. Dunkle Schatten haben sich auf den Ort und die Seele des verbitterten, hasserfüllten, sich unversöhnlich zeigenden Nibelungs gelegt; der Wanderer indes, dessen Auftreten von Würde und feierlichem Ernst getragen ist, vermag – anders als in der Szene mit Mime im ersten Akt – dem Klanggeschehen nicht unbedingt seinen Stempel aufzudrücken.

Im Grunde ändern sich die Farben erst mit dem Auftritt von Siegfried und Mime: Seltsam luftig werden plötzlich Tonsatz und Klang, nicht selten wird sogar die Basslage völlig ausgespart. Hohe Streicher und Holzbläser mit charakteristischen Figuren treten verstärkt hervor, gleichsam als Vorbereitung für jenen beinahe pastoralen Gestus, der sich immer mehr durchzusetzen beginnt, mündend im

raffiniert orchestrierten »Waldweben«, das zu den markantesten Abschnitten der Partitur gehört. Raum für Reflexionen ist hier eröffnet – dementsprechend scheint Wagner hier auch einen »Klangteppich« auszubreiten, der zunächst ganz unaufdringlich wirkt, zugleich aber von vielfältigen musikalischen Themen durchwoven ist, deren Verflechtungen mit Sicherheit komplizierter und verästelter sind als die von Siegfried geäußerten Gedanken.

Im »Waldweben« taucht erstmals auch das Motiv des Waldvogels auf, als mehr oder minder scharf umrissene Kontur auf dem Grund der Klangfläche. Noch ist dieses Motiv rein instrumental eingesetzt, Expressivität gewinnend durch die charakteristischen Timbres einzelner Holzbläser. Bei seinem späteren Erscheinen, nun vokaler Natur, besitzt es wiederum eine besondere atmosphärische Tönung. Wesentlich ohne stützende Bassklänge, umschwirrt von Tremoli und Flageolets der Streicher, singt der Waldvogel, Siegfried Rat und Hilfe gebend. Spätestens hier ist der Stimmungswechsel hin zu Helligkeit und Glanz komplett vollzogen: Der Abschluss des zweiten Aktes lebt von einer im *Siegfried* bislang noch nicht offenbarten Leichtigkeit und Transparenz. Im instrumentalen Nachspiel wird nicht nur ein sehr rasches Tempo initiiert, sondern auch eine sich steigernde Klangintensität, die erst in den letzten Takten zurückgenommen wird, um dann in einem Forte-Akkord punktgenau zu enden.

Der dritte Akt von Wagners *Siegfried* ist sicher eine besondere Komponente des *Rings*. Mehr als ein Jahrzehnt trennen ihn von der Entstehung der anderen Partiturteile. Musikalisch könnte man hier durchaus die »Bruchstelle« des Werkes sehen, zumal vor dem Hintergrund des Wissens darum, dass Wagner während dieser Zeit so singuläre Werke wie *Tristan und Isolde* sowie *Die Meistersinger von Nürnberg* komponiert hat, die auf die Fortsetzung der Arbeit an der *Ring-Tetralogie* zweifelsohne eingewirkt haben. Wenngleich es Bewunderung abnötigt, wie es Wagner gelang, gegen Ende der 1860er Jahre wieder dort anzuknüpfen, wo er im Sommer 1857 aufgehört hatte, so sind doch bei man-

chen Gestaltungselementen Unterschiede gewisse und gewisse Weiterentwicklungen auszumachen. Die Instrumentation, die insgesamt komplexer und »schwerer« geworden ist, betrifft das in besonderem Maße, aber auch neue Tendenzen des Tonsatzes, die sich in Form eines stärkeren polyphonen Geflechts der Orchesterstimmen bemerkbar machen. Im dritten Akt des *Siegfried* schichtet Wagner – wie später dann auch in der *Götterdämmerung* – oft mehrere Motive neben- und übereinander und zeigt damit Zusammenhänge auf, die sich mittels einer bloßen Reihung nicht erschließen würden.

Das Vorspiel sowie die einleitende Erda-Wanderer-Szene (die zu den wohl eindringlichsten Episoden im gesamten *Ring* gehört) bieten ein treffliches Beispiel für die von Wagner verwirklichten Neuerungen. Zum Einen schafft er ein außergewöhnlich dichtes orchestrales Gewebe: Gleich mehrere der zuvor eingeführten »Grundthemen« – für gewöhnlich auch »Leitmotive« genannt (obgleich dieser Begriff nicht von Wagner stammt) – sind hier miteinander verflochten, so dass sie sich wechselseitig beleuchten können. Zum Anderen soll der Klang, obwohl im Piano beginnend, von vornherein stets großes Gewicht besitzen. Zuweilen ist der Orchestersatz recht massiv gehalten, gewinnt aber dadurch bedeutungsvolle Kraft. Ein schwieriges Unterfangen ist dies für den Sänger des Wanderers, der sich einem Apparat gegenüber sieht, dem er auch mit größten stimmlichen Ressourcen eigentlich nicht Paroli bieten kann. Dass auch hier, wie schon in den Eingangspassagen der beiden ersten Akte, die tiefen Register und dunkle Farben bevorzugt eingesetzt werden, ist angesichts der von Wagner imaginierten Szenerie (Wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges) zwar von logischer Folgerichtigkeit, ist jedoch aufführungspraktisch – im Zusammenwirken von vokalen und instrumentalen Kräften – nicht einfach zu realisieren.

Die letzte Szene scheint dagegen gleichsam ein Gegenentwurf dazu zu sein, von allem jene Klänge, die zu hören sind, nachdem Siegfried, begleitet vom Einsatz des vollen Orchesters, den Feuerring um den Walküren-

felsen durchschritten hat. Hier wird die zuvor sehr aufgefächerte, viele Instrumente mit einbeziehende Partitur, auf wenige Systeme beschränkt. Wie es für Wagner kennzeichnend ist, geschieht dies nicht abrupt, sondern immer unter Anwendung jener »Kunst des Übergangs«, von der er im Blick auf *Tristan und Isolde* gesprochen hatte. Die stetige Zurücknahme des Klanges mündet schließlich in einer Passage, die allein den 1. Violinen zugesetzt ist. Ein größtmöglicher Gegensatz zum Beginn des Aktes ist hergestellt, zugleich auch ein Umschlagpunkt zu Helligkeit und Glanz, die im weiteren Verlauf noch immense Steigerungen erfahren.

Im Schlussduett von Brünnhilde und Siegfried – das gegenüber der fast durchgängig beibehaltenen dialogischen Struktur der Dichtung und der Komposition – tatsächlich so etwas wie eine geschlossene musikalische »Nummer« darstellt, zeigt sich dieser Zug ins immer Hellere. Zwischenzeitliche Eintrübungen, die durch den Textinhalt bedingt sind, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass Wagner hier auf ein wahrhaft »großes« Finale zusteuer. Schon das Erwachen Brünnhildes, eindrucksvoll in Szene gesetzt, ist von Licht durchflutet und in glänzende Orchesterfarben getaucht. Umso mehr ist es noch die Schlusspartie: Die beiden Solisten werden zu Spitzentonen hinaufgeführt (Brünnhilde am Ende gar bis zum hohen C), das Orchester, einschließlich dreier Harfen, schwingt sich ein letzten Mal zu voller Stärke auf. Ein leuchtkräftiges C-Dur-Finale, das nicht zuletzt seinen schier überwältigenden Eindruck dadurch hinterlässt, da die hier verwendeten Klänge auch nach ca. vier Stunden Werkdauer noch weitgehend unverbraucht sind.

Vom Düsteren zum Glanz, durch Nacht zum Licht, »per aspera ad astra« (in wörtlicher Übersetzung: durch das Rauhe zu den Sternen) – das scheint eine zentrale Gestaltungsstrategie Wagners im *Siegfried* zu sein. Jedem der drei Akte wird damit eine ebenso einfache wie wirkungssichere Großstruktur gegeben, die in besonderer Weise dem Denken des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. Beethoven etwa hat sie in einigen seiner Sinfonien – in der Fünften, aber

auch in der Neunten – höchst eindrucksvoll ins Werk gesetzt, Wagner wendete sie auf das Musikdrama an. So sehr Wagners konzeptionelle Ideen, die im *Ring des Nibelungen* Gestalt gewannen, auch eigenen, im Vergleich zum Formenkanon der traditionellen Oper aufregend neuen Prinzipien folgen, so unschwer wird man in der Arbeit mit den Momenten des Musikalischen (die immer auch Momente des Ausdrucks und der Wirkung auf den Hörer enthalten) eine Zielrichtung sehen, die auf Beethoven verweist. Ein Ende im Jubel, in einer kaum noch zu steigernden Ekstase, wie es uns im *Siegfried* begegnet, ist ein allzu deutliches Zeichen dafür, dass Wagner die Anfangs- wie die Finalgestaltung der einschlägigen Beethoven-Sinfonien sehr genau studiert und für seine Zwecke nutzbar gemacht hat.

Das ist gewiss nicht zu kritisieren, führt man sich nur vor Augen, wie bewusst Wagner instrumentierte und wie detailliert er seine Partitur mit aufführungspraktischen Anweisungen (zu Tempo, Dynamik, Artikulation oder Spielweise) versah. Den Interpreten sind damit vielfältige Handreichungen gegeben, wobei gleich die Entscheidungsspielräume dadurch nicht unbedingt eingeschränkt werden. Wagners hochgradig komplexe Notentexte zum Klang – und damit zum Leben – zu erwecken, gehört zu wohl größten Herausforderungen, der sich Dirigenten, Sänger und Orchestermusiker stellen können. Das Prozesshafte, das sich im Verlauf der drei *Siegfried*-Akte zeigt und auf verschiedene Weise dort einkomponiert ist, hinreichend deutlich zu machen und dem Hörer offen wie unterschwellig zu vermitteln, stellt sich dabei noch als besondere Aufgabe. Spannungsvolles Musizieren ist gefragt, in den zurückhaltenden wie in den vorwärtsdrängenden, in den »dunklen« wie in den »hellen« Passagen gleichermaßen. Dann wird es auch möglich, dass die Musik ihre ganze Ausdruckskraft – und an so manchen Punkten auch eine regelrechte Magie – entfalten kann.

Ich bin jetzt so glücklich gewesen,
nach so langer und verwirrender
Unterbrechung die Vollendung der
Nibelungenstücke wieder auf-
zunehmen, und habe soeben wirklich
den 3ten Akt von Siegfried fertig
gemacht. Dass ich gerade hierzu die
Fähigkeit in mir fand, hat mich
mit grossem Vertrauen in meine
fernere Productivität erfüllt, und
somit den Wunsch nach einem
ruhigen Alter mir stetig eingegeben.
Ich hoffe durch die Entschlüsse,
die ich hierfür gefasst habe, zur
Erfüllung dieses Wunsches wirken
zu können:

RICHARD WAGNER AUS TRIBSCHEN
AN OTTO WESENDONCK IN ZÜRICH,
21. AUGUST 1869

jedenfalls gehört dazu gänzliches
Fernhalten der Aufregungen und
Aergerisse, welche mir bisher
die Aufführungen meiner Werke
bereiteten.

ZEITTAFFEL

1813 Am 22. Mai wird Wilhelm Richard Wagner in Leipzig geboren.

1823 Als Schüler an der Dresdner Kreuzschule beschäftigt sich Wagner erstmals mit griechischer und römischer Mythologie.

1826 Erste Versuche als Dichter: Wagner schreibt eine Rittertragödie sowie ein episches Gedicht mit dem Titel *Schlacht am Parnassos*.

1828 Wagner beendet in Leipzig sein Trauerspiel *Leubald und Adelaide*, das den Tragödien Shakespeares nachempfunden ist. Da er an eine Vertonung des Textes denkt, eignet er sich autodidaktisch einige Grundlagen der Komposition an und nimmt Unterricht in Harmonielehre.

1829 Nachdem er Wilhelmine Schröder-Devrient als Leonore in einer Leipziger *Fidelio*-Aufführung erlebt hat, beschließt Wagner, sich verstärkt der Musik zu widmen. Erste Klavier- und Kammermusikkompositionen entstehen.

1830 Wagner komponiert drei Ouvertüren für Orchester. Eine von ihnen wird im Leipziger Theater aufgeführt.

1831 Im Frühjahr schreibt sich Wagner an der Universität Leipzig als Student der Musik ein. Ab dem Sommer nimmt er zudem Kompositionsstunden beim Thomaskantor Theodor Weinlig, der ihm wertvolle praktische Kenntnisse und Fähigkeiten vermittelt.

1832 Erstmals erscheint mit der Klaviersonate B-Dur eine Komposition Wagners im Druck. Die im November in Prag uraufgeführte Sinfonie C-Dur ist Wagners bis dahin umfangreichstes Werk.

Sein erster Opernplan *Die Hochzeit* beinhaltet die Abfassung des Textbuches und einiger musikalischer Nummern, bevor das Projekt abgebrochen wird.

1833 Wagner nimmt die Stelle des Chordirektors am Würzburger Theater an. Bis Anfang 1834 entsteht dort seine erste vollendete Oper *Die Feen*, die zu Lebzeiten unaufgeführt bleibt.

1836 Die zweite Oper, *Das Liebesverbot*, wird abgeschlossen. Die Uraufführung kommt in Magdeburg zustande, wo Wagner als Musikdirektor am Theater beschäftigt ist.

1837 Arbeit in Königsberg und Riga. Wagner beginnt mit *Rienzi*, einem opulenten Werk im Stil der französischen »Grand Opéra«.

1839 Eine stürmische, abenteuerliche Seereise über Ost- und Nordsee inspiriert Wagner zu seinem *Fliegenden Holländer*. Ein zunächst hoffnungsvoller, dann immer mehr ernüchternder Parisaufenthalt beginnt.

1840 Im November schließt Wagner die *Rienzi*-Partitur ab.

1841 Wagner komponiert und instrumentiert den *Fliegenden Holländer* und bietet das fertige Werk der Berliner Hofoper zur Uraufführung an.

1842 Erste Ideen zum *Tannhäuser*. Erfolgreiche Uraufführung des *Rienzi* am Königlich Sächsischen Hoftheater in Dresden.

1843 Anfang Januar erlebt *Der fliegende Holländer* in Dresden seine Premiere. Das Werk wird nicht sonderlich enthusiastisch aufgenommen. Mit seiner Berufung zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister erklimmt Wagner eine weitere Stufe auf der Karriereleiter. Als Dirigent wie als Komponist wird er zunehmend anerkannt. Wagner lernt Jacob Grimms *Deutsche Mythologie* kennen, eine der Quellen zum *Ring des Nibelungen*.

1845 Die im April beendete »romantische Oper« *Tannhäuser* wird im Oktober in Dresden uraufgeführt. Die Reaktionen des Publikums und der Fachpresse sind gespalten. Die Dichtung des *Lohengrin* stellt Wagner im Rahmen einer öffentlichen Lesung erstmals vor.

1847 Fortgesetzte Beschäftigung mit der nordischen Sagenwelt sowie mit den klassischen Autoren der griechischen Antike.

1848 Ende April vollendet Wagner die Partitur des *Lohengrin*. Mit einer Reihe von Schriften und Reden beteiligt er sich an den

revolutionären Bewegungen, die Europa erfasst haben. Im Spätsommer arbeitet er am Aufsatz *Die Nibelungen/Weltgeschichte aus der Sage*, im Oktober entwirft er *Die Nibelungensaga* in Prosaform, die unter dem Titel *Der Nibelungen-Mythus* veröffentlicht wird. Noch im selben Monat entsteht eine erste Prosa-fassung von *Siegfrieds Tod*, auf der die spätere *Götterdämmerung* basiert. In Gestalt einer Versdichtung präsentiert Wagner *Siegfrieds Tod* erstmals ausgewählten Gästen in seiner Wohnung.

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

1850 Zu Beginn des Jahres entsteht ein erster, im März ein zweiter Prosaentwurf von *Wieland der Schmied*. Mit diesem Stoff, der im Blick auf einzelne Motive auch für den späteren *Siegfried* relevant ist, hatte sich Wagner seit Ende 1849 beschäftigt. Im August beginnt Wagner mit Kompositionsskizzen zu *Siegfrieds Tod*, die später in die Ausarbeitung der *Ring*-Partitur einfließen. Unter der Leitung des befreundeten Franz Liszt erlebt Weimar die Premiere des *Lohengrin*. Wagner zweifelt daran, *Siegfrieds Tod* vollenden und zur Aufführung bringen zu können.

1851 Mit *Oper und Drama* beendet Wagner zu Beginn des Jahres seine sowohl umfangreichste als auch wirkungsmächtigste ästhetische Schrift. Im Frühjahr und

Sommer verfasst er eine Prosa-version sowie die Versdichtung von *Der junge Siegfried*. Im Oktober artikuliert Wagner erstmals die Idee, »drei Dramen mit einem dreikägigen Vorspiele« zu schreiben, die nicht allein die Siegfried-Sage, sondern auch die Urfänge des Mythos umfassen sollen. Eine zyklische Aufführung des Gesamt-werkes erscheint ihm nur innerhalb eines Festspiels an besonderem Ort möglich zu sein. Die ersten Prosa-skizzen 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 1856 die Titel *Siegfried* und *Götterdämmerung* erhalten. Die Versdichtung des *Rheingolds* ent-steht von Mitte Oktober bis Anfang November. Mitte Dezember liegt das gesamte *Ring*-Libretto vor. Am 18. und 19. Dezember liest Wagner die komplette Dichtung im Haus des Ehepaars Wille in Mariafeld.

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

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

1856 Die im vorangegangenen Jahr begonnene Reinschrift der *Walküre* wird im März vollendet.

Nach dem Sommer beginnt Wagner mit der Komposition des ersten *Siegfried*-Aktes, im September entstehen bereits Orchesterskizzen.

1857 Inmitten der Orchesterskizze des zweiten Aktes von *Siegfried* bricht Wagner die Arbeit Ende Juni ab. Bis zum August vollendet er noch den gesamten zweiten Akt, um dann die Weiterführung der *Ring*-Tetralogie zugunsten des aufführungsprak-tisch vermeintlich leichter zu realisierenden *Tristan*-Projekts zurückzustellen.

1859 Im August schließt Wagner die Partitur von *Tristan und Isolde* ab. Eine szenische Aufführung zeichnet sich jedoch vorerst noch nicht ab.

1860 In mehreren Konzerten in Paris, die Ausschnitte aus seinen Werken bringen, erringt Wagner erstaunliche Erfolge. Napoleon III. erlässt den Befehl, den *Tannhäuser* zur Aufführung zu bringen.

1861 Der Klavierauszug des *Rheingold* erscheint im Druck. Wagner wird zum Zeugen eines veritablen Theaterskandals, als an der Pariser Opéra die Neufassung seines *Tannhäuser* gegeben wird. Die Arbeit an den *Meistersingern von Nürnberg* beginnt, Wagners Groß-projekt für die kommenden Jahre.

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

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

1864 Durch die Gunst und groß-zügige finanzielle Unterstützung des jungen bayerischen Königs Ludwig II. verbessert sich Wagners in den vorangegangenen Jahren zunehmend prekär gewordene Lage spürbar. Mit seiner Übersiedlung nach München endet eine Phase unsteten Wanderlebens. Nachdem

der König Wagner gebeten hat, die abgebrochene *Ring*-Tetralogie zu vollenden, nimmt dieser im Herbst die Arbeit an *Siegfried* wieder auf. Wagners Hauptinteresse gilt jedoch der Fertigstellung der *Meistersinger*.

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

1866 Wagner findet ein neues Heim in Tribschen bei Luzern. An seiner Seite: Cosima von Bülow (geborene Liszt) und ihre Kinder. Cosima gibt Wagners Leben eine neue Stabilität.

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

1868 Im Juni feiern *Die Meistersinger von Nürnberg* in München Premiere. Wie bereits bei *Tristan und Isolde* dirigiert Hans von Bülow, der Erfolg ist enorm. Nach der Uraufführung nimmt Wagner sich die *Siegfried*-Partitur wieder vor.

1869 Im März beginnt Wagner mit der Kompositionsskizze des dritten Aktes von *Siegfried*, womit nach einer Unterbrechung von zwölf Jahren die Vertonung des *Ring*-Textbuches fortgesetzt wird. Sohn Siegfried kommt am 6. Juni zur Welt, wenige Tage später ist die eigentliche Komposition von *Siegfried* abgeschlossen. Ohne größere Pause schließen sich die Orchesterskizze sowie die Ausarbeitung der Partitur an. Auf ausdrücklichen Befehl von Ludwig II. wird – gegen Wagners Willen und ohne seine Mitwirkung – die Uraufführung von *Das Rheingold* durchgesetzt. Schauplatz am 22. September ist erneut das Königliche Hof- und Nationaltheater.

1870 Ende Juni erlebt *Die Walküre* ihre erste Aufführung. Wie bereits im Jahr zuvor versucht Wagner die Darbietung zu verhindern. Intensiv widmet er sich der kompositorischen Arbeit an der *Götterdämmerung*. Der Bund mit Cosima wird durch Eheschließung besiegelt. Zu Cosimas Geburtstag am 25. Dezember bringt Wagner das neu komponierte *Siegfried-Idyll*, in das musikalische Motive des dritten Aktes einge-gangen sind, im Treppenhaus des Tribschener Domizils zur Aufführung. In der Berliner Hofoper werden *Die Meistersinger von Nürnberg* erstmals gegeben.

1871 Anfang Februar wird die *Siegfried*-Partitur beendet, Schritt für Schritt nimmt nun auch die *Götterdämmerung* Gestalt an. Wagner dirigiert in Berlin die Hofkapelle und bringt dabei auch eigene Werke zur Aufführung.

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

1873 Die Partitur des *Rheingolds* erscheint im Druck. Wie in den Jahren zuvor arbeitet Wagner an der *Götterdämmerung*.

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

1875 Erstmals erklingen einzelne Teile der *Götterdämmerung* in konzertanten Darbietungen. Im Sommer beginnen die Proben zu den für das kommende Jahr geplanten Bayreuther Festspielen.

1876 Im Januar wird die *Siegfried*-Partitur im Mainzer Schott-Verlag veröffentlicht. In Berlin findet im März die erste Aufführung von *Tristan und Isolde* an der Hofoper statt. Wagner selbst ist anwesend, die Einnahmen fließen auf Befehl des deutschen Kaisers in den Bayreuther Festspielfonds. Vom 13. bis 17. August werden mit einer zyklischen Aufführung des kompletten Rings die ersten Bayreuther Festspiele eröffnet. *Siegfried* hat am 16. August Premiere. Hans Richter dirigiert, die künstlerische Gesamtleitung liegt in Wagners eigenen Händen.

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

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

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

1885 Am 8. Dezember wird *Siegfried* zum ersten Mal an der Berliner Hofoper aufgeführt, nachdem im Jahr zuvor bereits *Die Walküre* gegeben worden war. Eine erste Kompletttaufführung der *Ring*-Tetralogie findet jedoch erst im Herbst 1888 statt.

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*-Werke; *Siegfried* kommt dabei am 11. Oktober zur Aufführung.

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 von April bis Juni 1913 im monatlichen Abstand *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*.

1928/29 Erich Kleiber und Leo Blech leiten im Wechsel die Premieren von Wagners *Ring*-Tetralogie. 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.

1933/34 Mit Wilhelm Furtwängler am Pult beginnt ab dem 29. November 1933 ein neuer Berliner *Ring*. In chronologischer Reihenfolge folgt nach der tags zuvor angesetzten *Walküre*-Premiere *Siegfried* am 6. Oktober 1934. Personell sind die Berliner Staatsoper und die Bayreuther Festspiele stark miteinander verflochten.

1956/57 Die zweite Spielzeit in der wiedererrichteten Staatsoper Unter den Linden bietet eine neue *Ring*-Produktion. Unter der musikalischen Leitung von Franz Konwitschny wird am 17. November 1956 zunächst *Die Walküre* gezeigt, bevor nach dem *Rheingold* am 14. April 1957 *Siegfried* am 26. Mai folgt.

1979 Die Eröffnungspremiere der Spielzeit 1979/80 gilt Wagners *Rheingold*. Es dirigiert Otmar Suitner, Regie führt Ruth Berghaus. Nach nur einer Folgevorstellung wird die Produktion aufgrund von politischen wie ästhetischen Bedenken wieder abgesetzt, ein kompletter *Ring* kommt nicht zustande. Die alte Produktion aus den 1950er Jahren wird weiter gezeigt.

1988 Daniel Barenboim dirigiert die *Ring*-Tetralogie erstmals bei den Bayreuther Festspielen. Die Inszenierung von Harry Kupfer steht bis 1992 auf dem Programm.

1994 Am 5. November hat *Siegfried* unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim und in der Regie von Harry Kupfer an der Staatsoper Unter den Linden Premiere. Zuvor war Ende 1993 bereits *Die Walküre* in Szene gegangen. Die vollständige Tetralogie wird dem Publikum anlässlich der ersten FESTTAGE zu Ostern 1996 präsentiert.

2002 Im Rahmen der FESTTAGE werden alle zehn großen Bühnenwerke Wagners in zyklischer Folge aufgeführt. Die *Ring*-Produktion geht auf Gastspielreise nach Japan.

2012 Als Koproduktion mit dem Teatro alla Scala di Milano und in Zusammenarbeit mit dem Toneelhuis Antwerpen wird am 3. Oktober erstmals die Neinszenierung von *Siegfried* im Schiller Theater, der Ausweichspielstätte der Staatsoper Unter den Linden, gezeigt. Erneut dirigiert Daniel Barenboim, die Regie liegt in den Händen des belgischen Theatermachers Guy Cassiers. Im Frühjahr 2013 wird dieser *Ring*, der im Oktober 2010 mit dem *Rheingold* begann und im April 2011 mit der *Walküre* fortgesetzt wurde, komplettiert und erstmals zyklisch geboten.

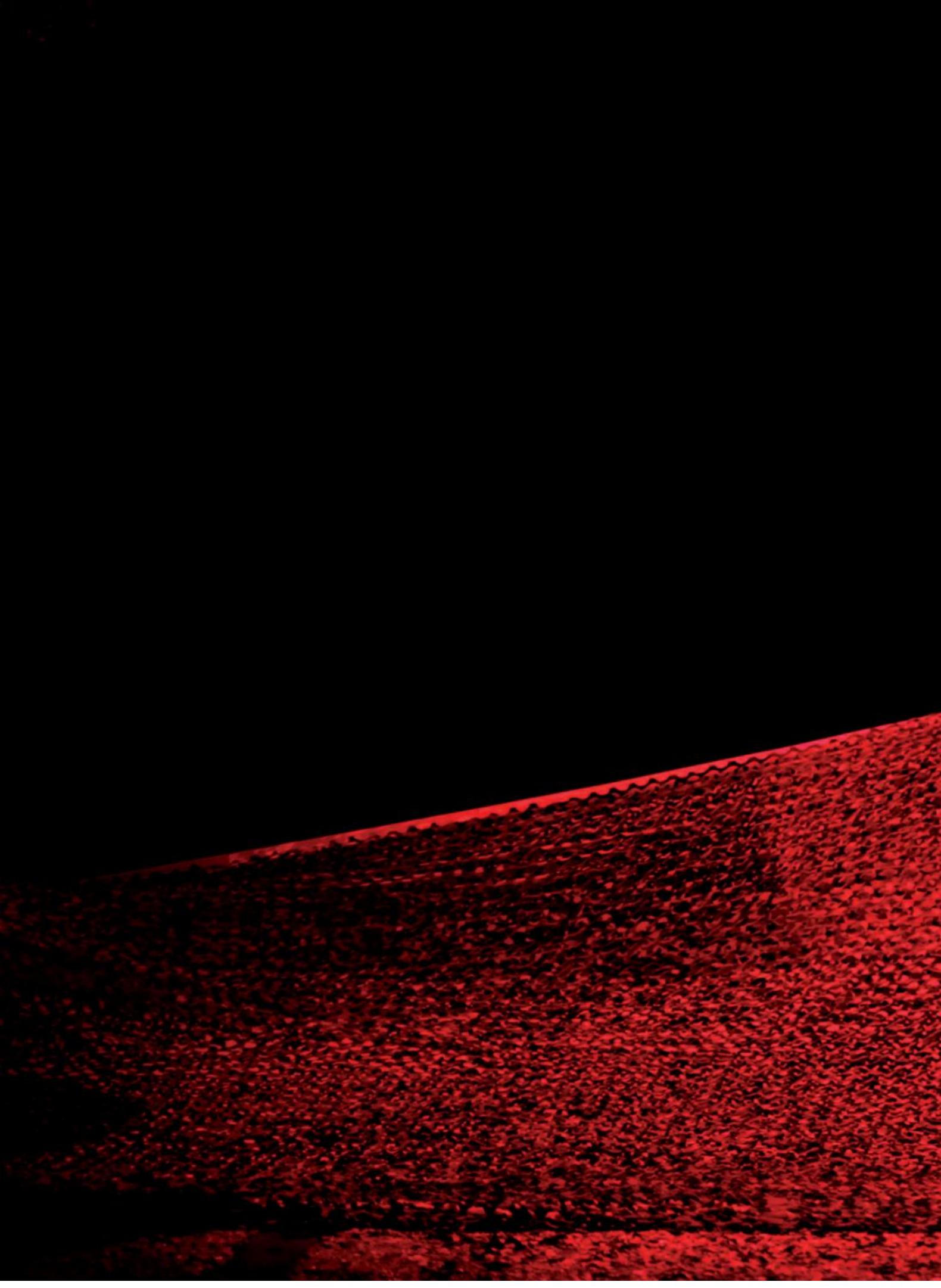


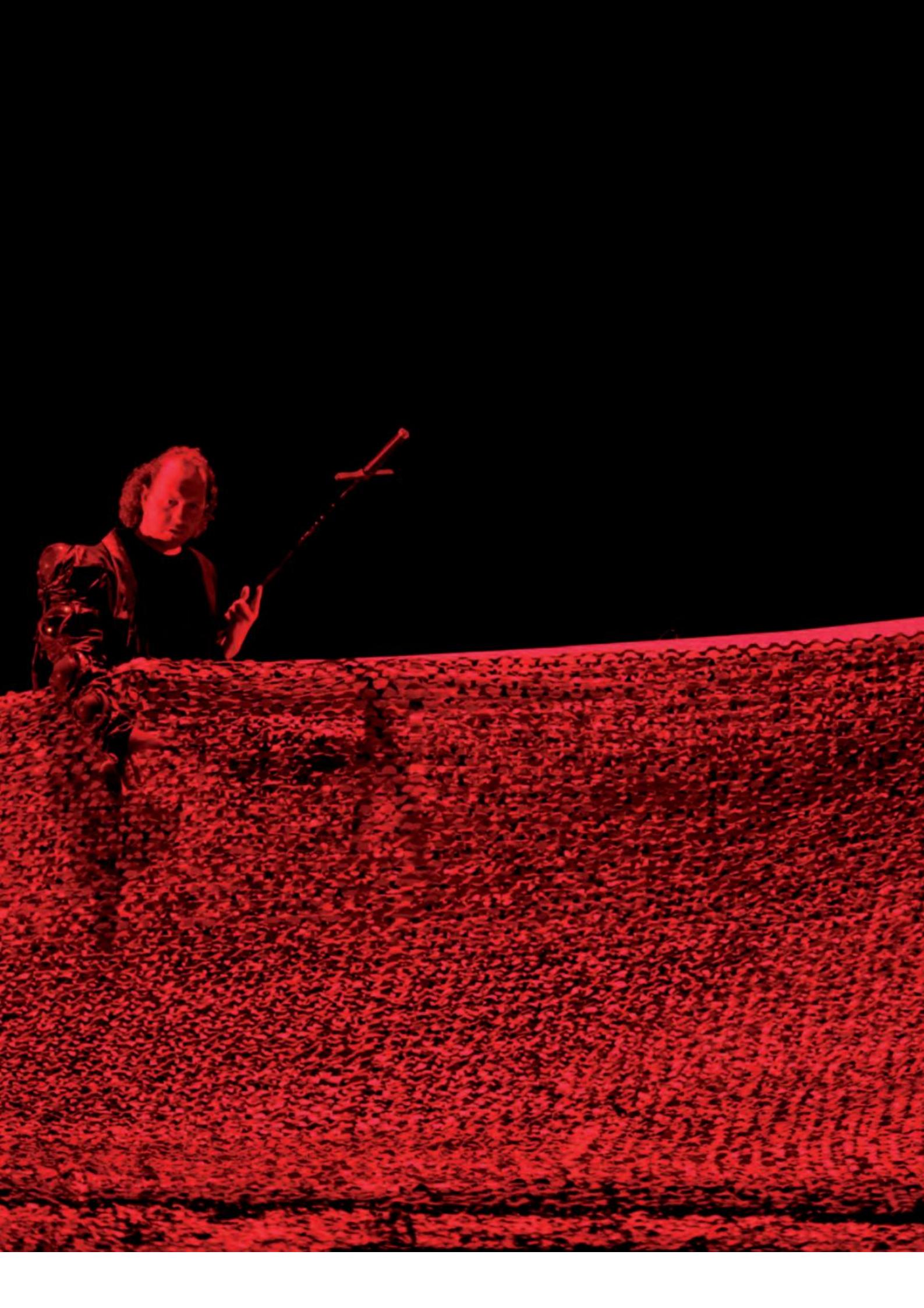






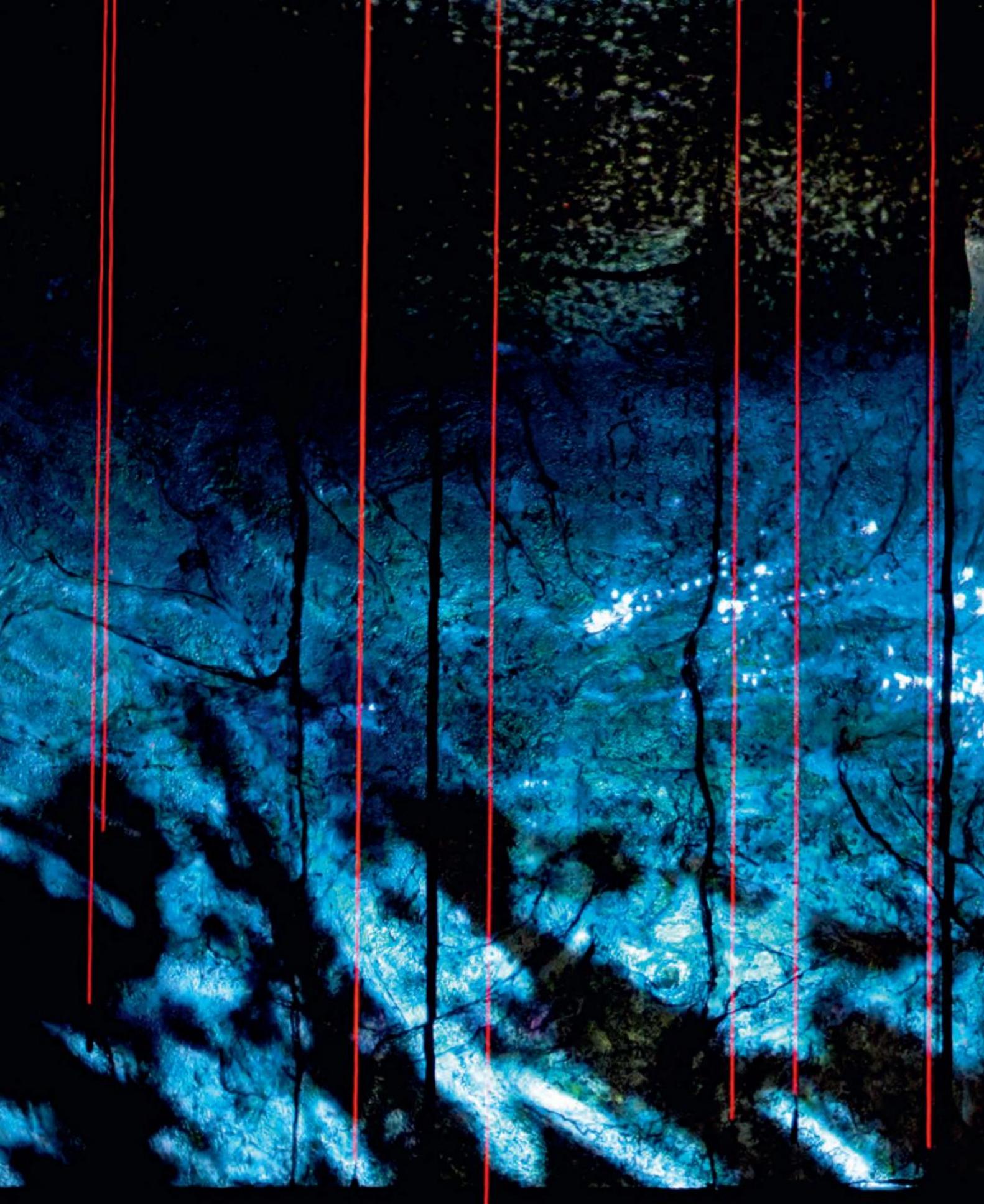






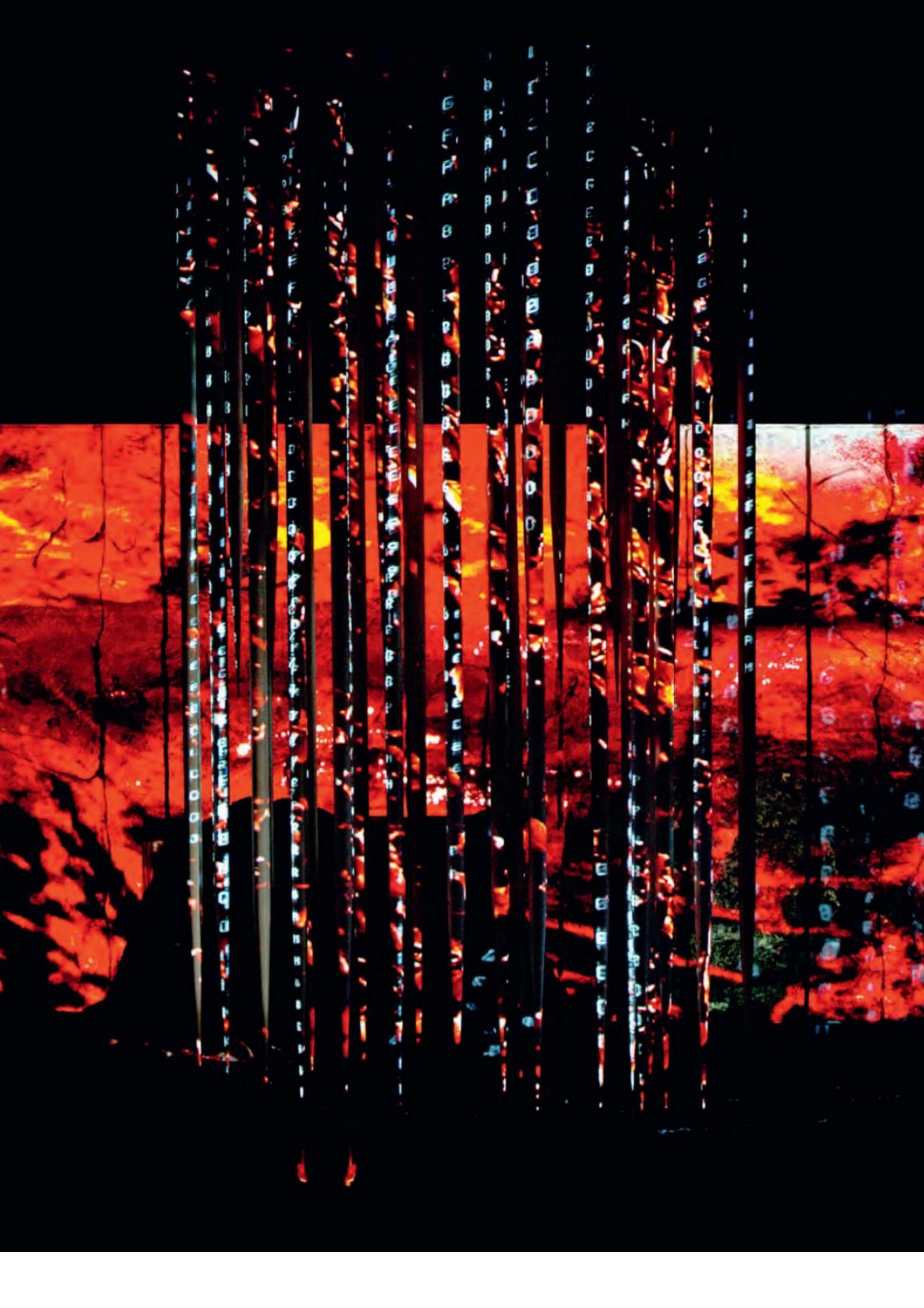














HANDLUNG

VORGESCHICHTE

Die schwangere Sieglinde hat im Wald Zuflucht vor dem Zorn des Gottes Wotans gefunden. Dort brachte sie mit Hilfe des Nibelungs Mime Siegfried zur Welt, gezeugt von ihrem Zwillingsbruder Siegmund. Kurz nach der Geburt starb Sieglinde, übergab zuvor jedoch die Stücke des Schwertes Notung, das Wotan (der inzwischen als »Wanderer« die Welt durchstreift) mit seinem Speer zerschlagen hatte, an Mime. Dieser zog Siegfried in seiner Felsenhöhle inmitten des Waldes auf, damit er eines Tages den Riesen Fafner, der in Gestalt eines riesigen Lindwurms den Hort der Nibelungen mitsamt dem Ring und dem Tarnhelm bewacht, erschlage und ihm die Schätze gewinne, die ungeheure Macht verleihen. Das Schwert Notung jedoch, mit dem allein Fafner getötet werden kann, vermag Mime nicht wieder zusammenzufügen.

ERSTER AKT

Wilde Felsenhöhle im Wald. Mime beklagt seine Lage: Jedes Schwert, das er dem starken Siegfried schmiedet, hält dessen Kraft nicht stand. Nur Notung würde er nicht zerschlagen können, Mime gelingt es aber nicht, den Stahl in der rechten Weise zu bearbeiten. Siegfried kommt aus dem Wald zurück und gerät mit seinem ungeliebten Ziehvater aneinander. Er fragt ihn nach seiner ihm unbekannten Abstammung. Unter Druck geraten gibt Mime Auskunft: Siegfrieds Mutter sei nach seiner Geburt gestorben, während sein Vater im Kampf das Leben verloren habe. Zum Beweis zeigt Mime ihm die Trümmer von Notung, die er von Sieglinde erhalten hat. Siegfried will, dass Mime ihm aus diesen Stücken ein Schwert ververtige, um damit dann in die Welt hinausziehen zu können. Begeistert von dieser Idee stürmt er aus der Höhle.

Der zurückbleibende, zunehmend verzweifelte Mime wird vom Wanderer (Wotan) überrascht. Als Mime sich weigert, ihn als Gast in seiner Behausung aufzunehmen, bietet der Wanderer seinen Kopf als Preis für eine Wissenswette. Die drei Fragen, die Mime ihm stellt, kann er problemlos beantworten. Danach fordert er Mime heraus: Könne dieser nicht ebenfalls drei Rätsel lösen, müsse er sein Leben lassen. Mime bleibt keine Wahl, als darauf einzugehen. Die beiden ersten Fragen bereiten ihm keine Mühe, bei der dritten jedoch, wer das Schwert Notung neu schmieden könne, weiß er nicht weiter. Der Wanderer beantwortet sie: Nur der vermag es, der das Fürchten nicht kennt. Auf die Enthauptung Mimes verzichtet er – sein Kopf gehöre dem, der frei von Furcht ist.

Nachdem der Wanderer die Höhle verlassen hat, durchfährt Mime eine Schreckensvision: Der Drache Fafner kommt auf ihn zu, ängstlich versteckt er sich. Der zurückkehrende Siegfried fragt nach dem Schwert, das Mime ihm schmieden wollte. Mime hat durch die Worte des Wanderers erkannt, dass er Siegfried verfallen ist, sofern er ihm nicht das Fürchten lehrt. Siegfried, durch Mimes Reden neugierig geworden, verlangt es danach, zuvor jedoch will er sich selbst das gewünschte Schwert schaffen. Er beginnt, die Reste der Waffe zu zerfeilen und den Stahl zu schmelzen. Mime plant, mit Hilfe eines Gifttrankes Siegfried zu ermorden, um nach Fafners Tod an den Ring zu gelangen, der unendliche Macht verleiht. Siegfried schmiedet das Schwert Notung und gibt eine erste Kostprobe seiner Schärfe.

ZWEITER AKT

Tiefer Wald. Vor Neidhöhle, in der Fafner den Ring und den Nibelungenhort bewacht, wartet Alberich auf den Helden, der den Drachen zu erschlagen imstande ist. Der Wanderer erscheint, der Alberich einst den Ring geraubt hat. Die beiden Widersacher lassen die Geschehnisse der Vergangenheit aufleben. Alberich verlangt es noch immer nach dem Ring, als dessen rechtmäßiger Besitzer er sich sieht, während der Wanderer seine Hoffnung auf Siegfried setzt, der nichts vom Ring und seiner Kraft weiß. Selbst will der Wanderer nicht eingreifen, warnt Alberich jedoch vor Bruder Mime, der Siegfried für seine eigenen Zwecke zu nutzen sucht. Zudem weckt er auch den schlafenden Fafner auf, damit Alberich ihm die von Siegfried drohende Gefahr deutlich mache und ihn zum freiwilligen Verzicht auf den Ring bewege. Fafner indes zeigt sich von den Warnungen unbeeindruckt.

Der Wanderer lässt Alberich in Sorge und Furcht zurück. Mime hat Siegfried zur Neidhöhle geführt und klärt ihn nun über Fafners Waffen und Kampfmethoden auf. Siegfried vertraut auf seine Stärke und Geschicklichkeit sowie auf Notung. Mime wünscht, als er sich (wie zuvor schon Alberich) in den Hintergrund zurückzieht, dass Siegfried und Fafner sich gegenseitig umbringen mögen.

Siegfried, nunmehr allein, lässt die Eindrücke des Waldes auf sich wirken und reflektiert über seine Herkunft. Seine Versuche, den Gesang eines Waldvogels nachzuahmen, scheitern, stattdessen bläst er in sein Horn. Die kräftigen Klänge haben Fafner auf Siegfried aufmerksam gemacht. Beide suchen den Kampf: Siegfried stößt dem Drachen das Schwert Notung ins Herz. Sterbend berichtet ihm Fafner vom Schicksal des Riesengeschlechts, das mit seinem Tod nun zugrunde geht. Durch das Drachenblut, in das Siegfried seine Hand getaucht und das er unwillkürlich gekostet hat, wird es ihm möglich, die Sprache des Waldvogels zu verstehen. Dieser rät ihm, den Ring und den Tarnhelm zu sichern. Während Siegfried in der Höhle ist, um diese Gegenstände zu holen, erscheinen Mime und Alberich auf der Szene. Beide beanspruchen die Schätze, vor allem den Ring, für sich und geraten darüber in Streit. Der Waldvogel, der erneut zu Siegfried spricht, warnt ihn vor der Falschheit Mimes und dessen Mordplänen. Als Mime Siegfried den Gifttrank als vermeintliche Erfrischung reichen will, verrät er sich. Angeekelt von den Machenschaften seines Ziehvaters erschlägt Siegfried Mime. Den Leichnam wirft er in die Höhle, vor deren Eingang er den toten Lindwurm wälzt. Ein drittes Mal vernimmt er den Waldvogel, der ihm den Weg zur schlafenden Brünnhilde weist. Siegfried folgt ihm zum Walkürenfelsen.

DRITTER AKT

Wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges. Erda, die Mutter Brünnhildes und der weissagenden Nornen, wird vom Wanderer aus langem Schlaf erweckt. Von ihr wünscht er zu erfahren, wie er die von ihm offenbar nicht mehr zu steuernde Entwicklung aufhalten soll, die zwangsläufig zum Untergang der Götter führen muss. Erda vermag keine Antwort darauf zu geben – Wotan, der durch seine Taten so viel Unheil angerichtet habe, möge sie nicht weiter befragen. Der Wanderer versenkt Erda wieder in Schlaf; freiwillig wolle er seine Macht Siegfried überlassen.

Als er diesem direkt begegnet, bereut er jedoch seinen Entschluss. Durch beständiges Fragen versucht er ihn aufzuhalten. Siegfried wird zunehmend ungeduldig und tritt dem Älteren immer respektloser entgegen. Schließlich bedroht der Wanderer ihn mit seinem Speer, der schon einmal das Schwert Notung zerschlagen habe. Siegfried, froh, den Feind seines Vaters getroffen zu haben, kämpft sich den Weg frei: Mit einem Schwertstreich zertrümmert er Wotans Speer, das Symbol seiner Macht. Der Wanderer kann ihn nicht länger aufhalten, Siegfried stürmt durch das lodernde Feuer auf den Gipfel des Walkürenfelsens.

Dort findet er die schlafende Brünnhilde. Zunächst hält er sie für einen Mann; erst als er ihr die Rüstung abnimmt, erkennt er, eine Frau vor sich zu haben. Mit einem Kuss weckt er sie auf. Nach langer Zeit des Schlafs begrüßt Brünnhilde freudig Sonne, Licht und Tag. In Siegfried sieht sie ihren Erretter, an den sie geglaubt und den sie gehaht hat. Zugleich wird ihr bewusst, nunmehr keine Walküre, sondern eine sterbliche Frau zu sein. Eine Zeit lang widersetzt sie sich Siegfrieds Drängen, wird aber letztlich von dessen immer stärker werdenden Leidenschaft überwältigt. Gemeinsam besingen sie mit wachsender Ekstase die »leuchtende Liebe« und den »lachenden Tod«.



RICHARD WAGNER
MÜNCHEN 1871

SIEGFRIED

RICHARD WAGNER

LIBRETTO

SIEGFRIED
MIME
DER WANDERER
ALBERICH
FAFNER
DER WALDVOGEL
ERDA
BRÜNNHILDE

ERSTER AKT

WALD

Den Vordergrund bildet ein Teil einer Felsenhöhle, die sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Vierteile der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine, nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein großer Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der große Blasebalg: die rohe Esse geht – ebenfalls natürlich – durch das Felsdach hinauf. Ein sehr großer Amboss und andere Schmiedegerätschaften.

VORSPIEL UND ERSTE SZENE

MIME sitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orchestervorspiel aufgeht, am Amboss, und hämmert mit wachsender Unruhe an einem Schwerte: Endlich hält er unmutig ein.

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest:
doch dem ich's geschmiedet,
der schmähliche Knabe,
er knickt und schmeißt es entzwei,
als schüf' ich Kindergeschmeid! –
Es gibt ein Schwert,
das er nicht zerschwänge;
Notungs Trümmer
zertrotzt' er mir nicht,
könnst ich die starken
Stücken schweißen,
die meine Kunst
nicht zu kitten weiß.
Könnt ich's dem Kühnen schmieden,
meiner Schmach erlangt ich da Lohn! –

*Er sinkt tiefer zurück
und neigt sinnend das Haupt.*

Fafner, der wilde Wurm,
lagert im finstren Wald;
mit des furchtbaren Leibes Wucht
der Nibelungen Hort
hütet er dort.

Siegfrieds kindischer Kraft
erläge wohl Fafners Leib:
des Nibelungen Ring
erränge ich mir.

Ein Schwert nur taugt zu der Tat;
nur Notung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried sehrend ihn schwingt: –
und ich kann's nicht schweißen,
Notung das Schwert! –

*Er fährt im höchsten Unmut
wieder fort zu hämmern.*

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
nie taugt es je
zu der einzigen Tat!

Ich tappre und hämmre nur,
weil der Knabe es heischt:
er knickt und schmeißt es entzwei,
und schmählt doch, schmied' ich
ihm nicht!

Siegfried, in wilder Waldkleidung,
mit einem silbernen Horn an einer
Kette, kommt mit jähem Ungestüm
aus dem Walde herein; er hat einen
großen Bären mit einem Bastseile
gezäumt, und treibt diesen mit
lustigem Übermute gegen Mime an.
Mime entsinkt vor Schreck das Schwert;
er flüchtet hinter den Herd: Siegfried
treibt ihm den Bären überall nach.

SIEGFRIED
Hoiho! Hoiho!
Hau ein! Hau ein!
Friss ihn! Friss ihn,
den Fratzenschmied!

Er lacht unbändig.

MIME
Fort mit dem Tier!
Was taugt mir der Bär?

SIEGFRIED
Zu zwei komm ich,
dich besser zu zwicken:
Brauner, frag nach dem Schwert!

MIME
He! lass das Wild!
Dort liegt die Waffe:

Fertig fegt' ich sie heut'.

SIEGFRIED

So fährst du heute noch hei!

Er löst dem Bären den Zaum und gibt ihm damit einen Schlag auf den Rücken.

Lauf, Brauner:
Dich brauch' ich nicht mehr!

Der Bär läuft in den Wald zurück.

MIME zitternd hinter dem Herde
vorkommend
Wohl leid' ich's gern,
erlegst du Bären:
Was bring'st du lebend
die Braunen heim?

SIEGFRIED setzt sich,
um sich vom Lachen zu erholen
Nach bess'rem Gesellen sucht' ich,
als daheim mir einer sitzt;
im tiefen Walde mein Horn
ließ ich hallend da ertönen:
ob sich froh mir gesellte
ein guter Freund?
das frug ich mit dem Getön'.
Aus dem Busche kam ein Bär,
der hörte mir brummend zu;
er gefiel mir besser als du,
doch bess're fänd' ich wohl noch:
Mit dem zähen Baste
zäumt' ich ihn da,
dich, Schelm, nach dem Schwerte
zu fragen.

*Er springt auf
und geht nach dem Schwerte.*

MIME erfasst das Schwert,
es Siegfried zu reichen
Ich schuf die Waffe scharf,
ihrer Schneide wirst du dich freun.

SIEGFRIED nimmt das Schwert
Was frommt seine helle Schneide,
ist der Stahl nicht hart und fest!

Er prüft es mit der Hand.

Heil! was ist das
für müß'ger Tand!
Den schwachen Stift
nennst du ein Schwert?

Er zerschlägt es auf dem Amboss,
dass die Stücken ringsum fließen:
Mime weicht erschrocken aus

Da hast du die Stücke,
schändlicher Stümper;
hätt' ich am Schädel
dir sie zerschlagen! –
Soll mich der Prahler
länger noch prellen?
Schwatzt mir von Riesen
und rüstigen Kämpfen,
von kühnen Taten
und tüchtiger Wehr;
will Waffen mir schmieden,
Schwerter schaffen;
röhmt seine Kunst,
als könnt' er was recht's:
Nehm' ich zur Hand nun
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif' ich den Quark! –
Wär' mir nicht schier
zu schäbig der Wicht,
ich zerschmiedet' ihn selbst,
mit seinem Geschmeid',
den alten albernen Alb!
Des Ärgers dann hätt' ich ein End!

Er wirft sich wütend auf eine
Steinbank, zur Seite rechts.

MIME der immer
vorsichtig ausgewichen
Nun tobst du wieder wie toll:
Dein Undank, trau'n! ist arg.
Mach ich den bösen Buben
nicht alles gleich zu best,
was ich ihm Gutes schuf,
vergisst er gar zu schnell!
Willst du denn nie gedenken
was ich dich lehrt' vom Danke?
Dem sollst du willig gehorchen,
der je sich wohl dir erwies.

Siegfried wendet sich unmutig um,
mit dem Gesicht nach der Wand,
so dass er Mime den Rücken kehrt.

Das willst du wieder nicht hören! –
Doch speisen magst du wohl?
Vom Spieße bring ich den Braten:
Versuchtest du gern den Sud?
Für dich sott ich ihn gar.

Er bietet Siegfried Speise hin. Dieser,
ohne sich umzuwenden, schmeißt ihm
Topf und Braten aus der Hand.

SIEGFRIED
Braten briet ich mir selbst:
Deinen Sudel sauf allein!

MIME mit kläglich
kreischender Stimme
Das ist nun der Liebe
schlimmer Lohn!
Das der Sorgen
schmählicher Sold! –
Als zullendes Kind
zog ich dich auf,
wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm:
Speise und Trank
trug ich dir zu,
hütete dich
wie die eigne Haut.
Und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
dass leicht du schliefst.
Dir schmiedet' ich Tand
und ein tönend Horn;
dich zu erfreun
mühl' ich mich froh:
Mit klugem Rate
riet ich dir klug,
mit lichtem Wissen
lehrt ich dich Witz.
Sitz ich daheim
in Fleiß und Schweiß,
nach Herzenslust
schweifst du umher:
Für dich nur in Plage,
in Pein nur für dich
verzehr ich mich alter
armer Zwerp!
Und aller Lasten
ist das nun mein Lohn,
dass der hastige Knabe
mich quält und hasst!

Er gerät in Schluchzen.

SIEGFRIED der sich wieder
umgewendet, und in Mimes Blick
ruhig geforscht hat
Vieles lehrtest du, Mime,
und Manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebsten
mich lehrtest,

zu lernen gelang mir nie:
Wie ich dich leiden könnt'. –
Trägst du mir Trank
und Speise herbei –
der Ekel speist mich allein;
schaffst du ein leichtes
Lager zum Schlaf –
der Schlummer wird mir da schwer;
willst du mich weisen
witzig zu sein –
gern bleib ich taub und dumm.
Seh ich dir erst
mit den Augen zu,
zu übel erkenn' ich
was alles du tust:
Seh ich dich stehn,
gangeln und gehn,
knicken und nicken,
mit den Augen zwicken:
Beim Genick möcht' ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garst'gen Zwicker! –
So lernt' ich, Mime, dich leiden.
Bist du nun weise,
so hilf mir wissen,
worüber umsonst ich sann:
In den Wald lauf ich,
dich zu verlassen, –
Wie kommt das, kehr ich zurück?
Alle Tiere sind
mir teurer als du:
Baum und Vogel,
die Fische im Bach,
lieber mag ich sie
leiden als dich: –
wie kommt das nun, kehr ich zurück?
Bist du klug, so tu mir's kund.

MIME setzt sich in einiger Entfernung
ihm traulich gegenüber
Mein Kind, das lehrt dich kennen,
wie lieb ich am Herzen dir lieg'.

SIEGFRIED lacht
Ich kann dich ja nicht leiden, –
vergiss das nicht so leicht!

MIME
Dess' ist deine Wildheit schuld,
die du Böser bändigen sollst. –
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Nest:
Liebe ist das Verlangen;
so lechtest du auch nach mir,
so liebst du auch deinen Mime –

so musst du ihn lieben!
Was dem Vögelein ist der Vogel,
wenn er im Nest es nährt,
eh' das Flügge mag fliegen:
Das ist dir kindischem Spross
der kundig sorgende Mime –
das muss er dir sein.

SIEGFRIED
Ei, Mime, bist du so witzig,
so lass' mich eines noch wissen!
Es sangen die Vöglein
so selig im Lenz,
das eine lockte das and're:
Du sagtest selbst –
da ich's wissen wollt' –
das wären Männchen und Weibchen.
Sie kosten so lieblich,
und ließen sich nicht;
sie bauten ein Nest
und brüteten drin:
Da flatterte junges
Geflügel auf,
und beide pflegten der Brut. –
So ruhten im Busch
auch Rehe gepaart,
selbst wilde Füchse und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Neste das Männchen,
das Weibchen säugte die Welpen.
Da lernt' ich wohl
was Liebe sei:
Der Mutter entwandt' ich
die Welpen nie. –
Wo hast du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
dass ich es Mutter nenne?

MIME verdrießlich
Was ist dir, Tor?
Ach, bist du dumm!
Bist doch weder Vogel noch Fuchs?

SIEGFRIED
Das zullende Kind
zogest du auf,
wärmtest mit Kleidern
den kleinen Wurm; –
wie kam dir aber
der kindische Wurm?
Du machtest wohl gar
ohne Mutter mich?

MIME in großer Verlegenheit
Glauben sollst du,
was ich dir sage:

Ich bin dir Vater
und Mutter zugleich.

SIEGFRIED
Das lügst du, garstiger Gauch! –
Wie die Jungen den Alten gleichen,
das hab' ich mir glücklich ersehn.
Nun kam ich zum klaren Bach:
Da erspäht' ich die Bäum'
und Tier' im Spiegel;
Sonn' und Wolken,
wie sie nur sind,
im Glitzer erschienen sie gleich.
Da sah' ich denn auch
mein eigen Bild;
ganz anders als du
dünkt' ich mir da:
So glich wohl der Kröte
ein glänzender Fisch;
doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte.

MIME höchst ärgerlich
Gräulichen Unsinn
kramst du da aus!

SIEGFRIED immer lebendiger
Siehst du, nun fällt
auch selbst mir ein,
was zuvor umsonst ich besann:
Wenn zum Wald ich laufe,
dich zu verlassen,
wie das kommt, kehr' ich doch heim?

Er springt auf.

Von dir erst muss ich erfahren,
wer Vater und Mutter mir sei!

MIME weicht ihm aus
Was Vater! was Mutter!
Müßige Frage!

SIEGFRIED packt ihn bei der Kehle
So muss ich dich fassen,
um was zu wissen:
gutwillig
erfahr ich doch nichts!
So musst' ich Alles
ab dir trotzen!
Kaum das Reden
hätt' ich erraten,
entwand ich's mit Gewalt
nicht dem Schuft!
Heraus damit,
räudiger Kerl!
Wer ist mir Vater und Mutter?

MIME nachdem er mit dem Kopfe
genickt und mit den Händen gewinkt,
ist von Siegfried losgelassen worden
An's Leben gehst du mir schier! –
Nun lass'! Was zu wissen dich geizt,
erfahr es, ganz wie ich's weiß. –
Oh undankbares,
arges Kind!
Jetzt hör', wofür du mich hassest!
Nicht bin ich Vater
noch Vetter dir, –
und dennoch verdankst du mir dich!
Ganz fremd bist du mir,
dem einzigen Freund!
aus Erbarmen allein
barg ich dich hier:
Nun hab' ich lieblichen Lohn!
Was verhofft' ich Tor mir auch Dank?
Einst lag wimmernd ein Weib
da draußen im wilden Wald;
zur Höhle half ich ihr her,
am warmen Herd sie zu hüten.
Ein Kind trug sie im Schoße;
traurig gebar sie's hier;
sie wand sich hin und her,
ich half, so gut ich konnt':
Groß war die Not! Sie starb –
doch Siegfried, der genas.

SIEGFRIED hat sich gesetzt
So starb meine Mutter an mir?

MIME
Meinem Schutz übergab sie dich:
Ich schenkt' ihn gern dem Kind.
Was hat sich Mime gemüht!
Was gab sich der Gute für Not.
Als zullendes Kind
zog ich dich auf ...

SIEGFRIED
Mich dünkt, dess' gedachtest du schon!
Jetzt sag: Woher heiß' ich Siegfried?

MIME
So hieß mich die Mutter
möcht' ich dich heißen:
Als Siegfried würdest
du stark und schön. –
Ich wärme mit Kleiden
den kleinen Wurm ...

SIEGFRIED
Nun melde, wie hieß meine Mutter?

MIME

Das weiß ich wahrlich kaum! –
Speise und Trank
trug ich dir zu ...

SIEGFRIED

Den Namen sollst du mir nennen!

MIME

Entfiel er mir wohl? Doch halt!
Sieglinde mochte sie heißen,
die dich in Sorge mir gab. –
Ich hütete dich
wie die eig'ne Haut ...

SIEGFRIED

Dann frag ich: Wie hieß mein Vater?

MIME barsch

Den hab ich nie gesehn.

SIEGFRIED

Doch die Mutter nannte den Namen?

MIME

Erschlagen sei er,
das sagte sie nur;
dich Vaterlosen
befahl sie mir da: –
Und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
dass leicht du schliefst ...

SIEGFRIED

Still mit dem alten
Starenlied! –
Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so lass mich Zeichen sehn!

MIME

Was soll dir's noch bezeugen?

SIEGFRIED

Dir glaub ich nicht mit dem Ohr,
dir glaub ich nur mit dem Aug':
Welch' Zeichen zeugt für dich?

*MIME holt nach einigem Besinnen
die zwei Stücke eines zerschlagenen
Schwertes herbei*
Das gab mir deine Mutter:
Für Mühe, Kost und Pflege
ließ sie's als schwachen Lohn.
Sieh her, ein zerbrochnes Schwert!

Dein Vater, sagte sie, führt es,
als im letzten Kampf er erlag.

SIEGFRIED

Und diese Stücken
sollst du mir schmieden:
Dann schwing ich mein rechtes
Schwert!
Auf! Eile dich, Mime,
mühe dich rasch;
kannst du was Recht's,
nun zeig' deine Kunst!
Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:
Den Trümmern allein
trau ich was zu.
Find ich dich faul,
fügst du sie schlecht,
flickst du mit Flausen
den festen Stahl, –
dir Feigem fahr ich zu Leib,
das Fegen lernst du von mir!
Denn heute noch, schwör ich,
will ich das Schwert;
die Waffe gewinn ich noch heut'.

MIME erschrocken

Was willst du noch heut' mit dem
Schwert?

SIEGFRIED

Aus dem Wald fort
in die Welt ziehn:
Nimmer kehr ich zurück.
Wie ich froh bin,
dass ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht,
in der Ferne bin ich heim;
dein Herd ist nicht mein Haus,
meine Decke nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
Flieg ich von hier,
flute davon,
wie der Wind übern Wald
weh' ich dahin –
dich, Mime, nie wieder zu sehn!

Er stürmt in den Wald fort.

MIME in höchster Angst
Halte! Halte! Halte! Wohin?

*Er ruft mit der größten
Anstrengung in den Wald.*

He! Siegfried!

Siegfried! He! –
Da stürmt er hin! –
Nun sitz ich da:
Zur alten Not
hab ich die neue;
vernagelt bin ich nun ganz! –
Wie helf ich mir jetzt?
Wie halt ich ihn fest?
Wie führ ich den Huien
zu Fafners Nest?
Wie füg ich die Stücken
des tückischen Stahls?
Keines Ofens Glut
glüht mir die echten;
keines Zwergen Hammer
zwingt mir die harten:
Des Nibelungen Neid,
Not und Schweiß
nietet mir Notung nicht,
schweißt mir das Schwert
nicht zu ganz!

*Er knickt verzweifelt auf dem Schemel
hinter dem Amboss zusammen.*

ZWEITE SZENE

*Der Wanderer [Wotan] tritt aus dem
Wald an das hintere Tor der Höhle
heran. – Er trägt einen dunkelblauen
langen Mantel; einen Speer führt er als
Stab. Auf dem Haupte hat er einen
großen Hut mit breiter runder Krämpe,
die über das fehlende eine Auge tief
hereinhängt.*

WANDERER

Heil dir, weiser Schmied!
Dem wegmüden Gast
gönne hold
des Hauses Herd!

MIME ist erschrocken aufgefahren
Wer ist's, der im wilden
Walde mich sucht?
Wer verfolgt mich im öden Forst?

WANDERER

Wand'r'er heißt mich die Welt:
Weit wandert' ich schon,
auf der Erde Rücken
führt' ich mich viel.

MIME

So röhre dich fort
und raste nicht hier,
nennt dich Wand'r'er die Welt.

WANDERER

Gastlich ruht' ich bei Guten,
Gaben gönnten viele mir:
Denn Unheil fürchtet,
wer unhold ist.

MIME

Unheil wohnte
immer bei mir:
Willst du dem Armen es mehren?

WANDERER weiter hereintretend
Viel erforscht' ich,
erkannte viel:
Wicht'ges konnt' ich
Manchem künden,
Manchem wehren,
was ihn mühte,
nagende Herzensnot.

MIME

Spürtest du klug
und erspähtest du viel,
hier brauch ich nicht Spürer
noch Späher.
Einsam will ich
und einzeln sein,
Lungerern lass ich den Lauf.

WANDERER wieder einige
Schritte näher schreitend
Mancher wähnte
weise zu sein,
nur was ihm not tat,
wusste er nicht;
was ihm frommte,
ließ ich erfragen:
Lohnend lehrt' ihn mein Wort.

MIME immer ängstlicher,
da der Wanderer sich nähert
Müß'ges Wissen
wahren manche:
Ich weiß mir grade genug;
mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:
Dir Weisem weis' ich den Weg!

WANDERER setzt sich
am Herde nieder
Hier sitz ich am Herd,

und setze mein Haupt
der Wissenswette zum Pfand:
Mein Kopf ist dein,
du hast ihn erkiest,
erfrägst du dir nicht
was dir frommt,
lös ich's mit Lehren nicht ein.

MIME erschrocken
und befangen, für sich
Wie werd' ich den Lauernden los?
Verfänglich muss ich ihn fragen. –
laut

Dein Haupt pfänd ich
für den Herd:
Nun sorg', es sinnig zu lösen!
Drei der Fragen
stell ich mir frei.

WANDERER
Dreimal muss ich's treffen.

MIME nach einem Nachsinnen
Du rührtest dich viel
auf der Erde Rücken,
die Welt durchwandertst du weit:
Nun sage mir schlau,
welches Geschlecht
tagt in der Erde Tiefe?

WANDERER
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. –
Zum Zweiten, was frägst du Zwerg?

MIME in tieferes Sinnen geratend
Viel, Wanderer,
weißt du mir
aus der Erde Nabelnest: –
Nun sage mir schlicht,
welches Geschlecht
wohnt auf der Erde Rücken?

WANDERER.
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. –
Die dritte Frage nun droht.

MIME der ganz
in Träumerei entrückt ist
Viel, Wanderer,
weißt du mir
von der Erde rauhem Rücken:
Nun sage mir wahr,
welches Geschlecht
wohnt auf wolkigen Höh'n?

WANDERER
Auf wolkigen Höh'n
wohnen die Götter:
Walhall heißt ihr Saal.
Lichtalben sind sie;
Licht-Alberich,
Wotan waltet der Schar.
Aus der Weltesche
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 Niblungen Heer;
der Riesen Gezücht
zähmte sein Rat:
Ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn.

Er stößt wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden: Ein leiser Donner lässt sich vernehmen, wovon Mime heftig erschrickt.

Nun rede, weiser Zwerp:
Wusst' ich der Fragen Rat?
behalte mein Haupt ich frei?

MIME ist aus seiner träumerischen Versunkenheit aufgefahren, und gebärdet sich nun ängstlich, indem er den Wanderer nicht anzublicken wagt Fragen und Haupt hast du gelöst:
Nun, Wand'r'er, geh deines Wegs!

WANDERER

Was zu wissen dir frommt,
solltest du fragen;
Kunde verbürgte mein Kopf: –
Dass du nun nicht weißt,
was dir frommt,
dess' fass' ich jetzt deines als Pfand.
Gastlich nicht
galt mir dein Gruß:
Mein Haupt gab ich
in deine Hand,
um mich des Herdes zu freun.
Nach Wettens Pflicht
pfänd' ich nun dich,
lösest du drei
der Fragen nicht leicht:
Drum frische dir, Mime, den Mut!

MIME schüchtern und in furchtsamer Ergebung
Lang schon mied ich
mein Heimatland,
lang schon schied ich
aus der Mutter Schoß;
mir leuchtete Wotans Auge,
zur Höhle lugt' er herein:
Vor ihm magert
mein Mutterwitz.
Doch frommt mir's nun weise zu sein,
Wand'r'er, frage denn zu!
Vielleicht glückt mir's, gezwungen,
zu lösen des Zwergen Haupt.

WANDERER

Nun, ehrlicher Zwerp,
sag mir zum Ersten:
Welches ist das Geschlecht,
dem Wotan schlimm sich zeigte,
und das doch das liebste ihm lebt?

MIME
Wenig hört' ich
von Heldenrispen,
der Frage doch mach ich mich frei.

Die Wälslungen sind
das Wunschgeschlecht,
das Wotan zeugte
und zärtlich liebte,
zeigt' er auch Ungunst ihm.
Siegmund und Sieglind'
stammten von Wälse,
ein wild-verzweifeltes
Zwillingspaar:
Siegfried zeugten sie selbst,
den stärksten Wälslungenspross.
Behalt' ich, Wand'r'er,
zum Ersten mein Haupt?

WANDERER

Wie doch genau
das Geschlecht du mir nennst:
Schlau eracht' ich dich Argen!
Der ersten Frage
wardst du frei;
zum Zweiten nun sag' mir, Zwerp! –
Ein weiser Niblung
wahret Siegfried:
Fafner'n soll er ihm fällen,
dass den Ring er erränge,
des Hortes Herrscher zu sein.
Welches Schwert
muss Siegfried nun schwingen,
taug es zu Fafners Tod?

MIME seine gegenwärtige Lage
immer mehr vergessend, und von
dem Gegenstande lebhaft angezogen
Notung heißt
ein neidliches Schwert;
in einer Esche Stamm
stieß es Wotan:
Dem sollt' es geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der stärksten Helden
keiner bestand's:
Siegmund, der Kühne,
konnt's allein;
fechtend führt' er's im Streit,
bis an Wotans Speer es zersprang.
Nun verwahrt die Stücken
ein weiser Schmied;
denn er weiß, dass allein
mit dem Wotansschwert
ein kühnes dummes Kind,
Siegfried, den Wurm versehrt.
ganz vergnügt
Behalt' ich Zwerp
auch zweitens mein Haupt?
Hahahahahahaha!

WANDERER

Der Witzigste bist du
unter den Weisen:
Wer käm' dir an Klugheit gleich?
Doch bist du so klug,
den kindischen Helden
für Zwergenzwecke zu nützen:
Mit der dritten Frage
droh ich nun! –
Sag mir, du weiser
Waffenschmied,
wer wird aus den starken Stücken
Notung, das Schwert, wohl schweißen?

MIME fährt im höchsten Schrecken auf
Die Stücken! Das Schwert!
Oh weh! mir schwindelt! –
Was fang ich an?
Was fällt mir ein?
Verfluchter Stahl,
dass ich dich gestohlen!
Er hat mich vernagelt
in Pein und Not;
mir bleibt er hart,
ich kann ihn nicht hämmern:
Niet' und Löte
lässt mich im Stich!
Der weiseste Schmied
weiß sich nicht Rat:
Wer schweißt nun das Schwert,
schaff' ich es nicht?
Das Wunder, wie soll ich's wissen?

WANDERER ist vom Herd aufgestanden

Dreimal solltest du fragen,
dreimal stand ich dir frei:
Nach eitlen Fernen
forschtest du;
doch was zunächst dir sich fand,
was dir nützt, fiel dir nicht ein.
Nun ich's errate,
wirst du verrückt:
Gewonnen hab ich
das witzige Haupt. –
Jetzt, Fafners kühner Bezwinger,
hör', verfall'ner Zwerp:
Nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
schmiedet Notung neu.

*Mime starrt ihn groß an:
Er wendet sich zum Fortgange.*

Dein weises Haupt
wahre von heut':
Verfallen – lass' ich es dem,
der das Fürchten nicht gelernt.

Er lacht und geht in den Wald.

DRITTE SZENE

MIME ist, wie vernichtet, auf den Schemel hinter dem Amboss zurückgesunken: er stiert, grad vor sich aus, in den sonnig beleuchteten Wald hinein. – Nach längerem Schweigen gerät er in heftiges Zittern.
Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?
Was flackert und lackert,
was flimmert und schwirrt,
was schwebt dort und webt
und wabert umher?
Dort glimmt und glitzt's
in der Sonne Glut:
Was säuselt und summt
und saust nun gar?
Es brummt und braust
und prasselt hierher!
Dort bricht's durch den Wald,
will auf mich zu!
Ein grässlicher Rachen
reißt sich mir auf! –
Der Wurm will mich fangen!
Fafner! Fafner!

Er schreit laut auf und knickt hinter dem breiten Amboss zusammen.

SIEGFRIED bricht aus dem Waldgesträuch hervor und ruft noch von außen.
Heda! Du Fauler!
Bist du nun fertig?
Schnell! Wie steht's mit dem Schwert?

Er ist eingetreten und hält verwundert an.

Wo steckt der Schmied?
Stahl er sich fort?
Hehe! Mime! Du Memme!
Wo bist du? Wo birgst du dich?

MIME mit schwacher Stimme hinter dem Amboss
Bist du es, Kind?
Kommst du allein?

SIEGFRIED
Hinter dem Amboss? –
Sag, was schufest du dort?
Schärftest du mir das Schwert?

MIME höchst verstört und zerstreut
Das Schwert? Das Schwert?
Wie möcht' ich's schweißen? –
halb für sich
Nur wer das Fürchten
nie erfuh'r,
schmiedet Notung neu. –
Zu weise ward ich
für solches Werk!

SIEGFRIED
Wirst du mir reden?
Soll ich dir raten?

MIME wie zuvor
Wo nähm' ich redlichen Rat? –
Mein weises Haupt
hab ich verwettet:
Verfallen, verlor ich's an den,
der das Fürchten nicht gelernt. –

SIEGFRIED heftig
Sind mir das Flausen?
Willst du mir fliehn?

MIME allmählich sich etwas fassend
Wohl flöh' ich dem,
der's Fürchten kennt: –
Doch das ließ ich dem Kinde
zu lehren!
Ich Dummer vergaß
was einzig gut:
Liebe zu mir
sollt' er lernen; –
das gelang nun leider faul!
Wie bring' ich das Fürchten ihm bei?

SIEGFRIED packt ihn
He! Muss ich helfen?
Was fegtest du heut'?

MIME
Um dich nur besorgt,
versank ich in Sinnen,
wie ich dich Wichtiges wiese.

SIEGFRIED lachend
Bis unter den Sitz
warst du versunken:
Was Wichtiges fandest du da?

MIME sich immer mehr erholend
Das Fürchten lernt' ich für dich,
dass ich's dich Dummen lehre.

SIEGFRIED
Was ist's mit dem Fürchten?

MIME
Erfuhrst du's noch nie,
und willst aus dem Wald
doch fort in die Welt?
Was frommte das festeste Schwert,
blieb dir das Fürchten fern.

SIEGFRIED ungeduldig
Faulen Rat
erfindest du wohl?

MIME
Deiner Mutter Rat
redet aus mir:
Was ich gelobte
muss ich nun lösen,
in die listige Welt
dich nicht zu entlassen,
eh' du nicht das Fürchten gelernt.

SIEGFRIED
Ist's eine Kunst,
was kenn' ich sie nicht? –
Heraus! Was ist's mit dem Fürchten?

MIME immer belebter
Fühltest du nie
im finstren Wald
bei Dämmerschein
am dunklen Ort,
wenn fern es säuselt,
summst und saust,
wildes Brummen
näher braust,
wirres Flackern
um dich flimmert,
schwellend Schwirren
zu Leib dir schwebt, –
fühltest du dann nicht grieselnd
Grausen die Glieder dir fahen?
Glühender Schauer
schüttelt die Glieder,
wirr verschwimmend
schwinden die Sinne,
in der Brust bebend und bang
berstet hämmernd das Herz? –
Fühltest du das noch nicht,
das Fürchten blieb dir noch fremd.

SIEGFRIED

Sonderlich seltsam
muss das sein!
Hart und fest,
ühl' ich, steht mir das Herz.
Das Grieseln und Grausen,
das Glühen und Schauern,
Hitzen und Schwindeln,
Hämmern und Beben –
gern begehr ich das Bangen,
sehnend verlangt mich der Lust! –
Doch wie bringst du,
Mime, mir's bei?
Wie wärst du Memme mir Meister?

MIME

Folge mir nur,
ich führe dich wohl;
sinnend fand ich es aus.
Ich weiß einen schlimmen Wurm,
der würgt' und schläng schon viel:
Fafner lehrt dich das Fürchten,
folgst du mir zu seinem Nest.

SIEGFRIED

Wo liegt er im Nest?

MIME

Neidhöhle
wird es genannt:
im Ost, am Ende des Walds.

SIEGFRIED

Dann wär's nicht weit von der Welt?

MIME

Bei Neidhöhle liegt sie ganz nah!

SIEGFRIED

Dahin denn sollst du mich führen:
Lernt' ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!
Dann schnell schaffe das Schwert,
in der Welt will ich es schwingen.

MIME

Das Schwert? Oh Not!

SIEGFRIED

Rasch in die Schmiede!
Weis', was du schufst.

MIME

Verfluchter Stahl!
Zu flicken versteh ich ihn nicht!
Den zähen Zauber
bezwingt keines Zwergen Kraft.
Wer das Fürchten nicht kennt,
der fänd' wohl eher die Kunst.

SIEGFRIED

Feine Finten
weiß mir der Faule;
dass er ein Stümper
sollt' er gestehn;
nun lügt er sich listig heraus. –
Her mit den Stücken!
Fort mit dem Stümper!
Des Vaters Stahl
fügt sich wohl mir:
Ich selbst schweiße das Schwert!

Er macht sich rasch an die Arbeit.

MIME

Hättest du fleißig
die Kunst gepflegt,
jetzt käm' dir's wahrlich zu gut;
doch lässig warst du
stets in der Lehr:
Was willst du Rechtes nun rüsten?

SIEGFRIED

Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht? –
Jetzt mach dich fort,
misch dich nicht drein:
Sonst fällst du mir mit ins Feuer!

*Er hat eine große Menge Kohlen auf
dem Herd gehäuft und unterhält in
einem fort die Glut, während er die
Schwertstücke in den Schraubstock
einspannt und sie zu Spänen zerfeilt.*

*MIME indem er ihm zusieht
Was machst du denn da?
Nimm doch die Löte:
den Brei braut' ich schon längst.*

SIEGFRIED

Fort mit dem Brei!
Ich brauch ihn nicht:
Mit Bappe back ich kein Schwert!

MIME

Du zerfeilst die Feile,
zerreibst die Raspel:
Wie willst du den Stahl zerstampfen?

SIEGFRIED

Zersponnen muss ich
in Späne ihn sehn:
Was entzwei ist, zwing ich mir so.

MIME während Siegfried eifrig forteilt

Hier hilft kein Kluger,
das seh' ich klar:
Hier hilft dem Dummen
die Dummheit allein!
Wie er sich röhrt
und mächtig regt:
Ihm schwindet der Stahl,
doch wird ihm nicht schwül! –
Nun ward ich so alt
wie Höhl' und Wald,
und hab nicht so was gesehn!
Mit dem Schwert gelingt's,
das lern' ich wohl:
Furchtlos fegt er's zu ganz,
der Wand'rer wusst' es gut! –
Wie berg ich nun
mein banges Haupt?
Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht. –
Doch weh' mir Armen!
Wie würgt' er den Wurm,
erfähr' er das Fürchten von ihm?
Wie erräng' ich mir den Ring?
Verfluchte Klemme!
Da klebt' ich fest,
fänd' ich nicht klugen Rat,
wie den Furchtlosen selbst
ich bezwäng'. –

*SIEGFRIED hat nun die Stücken
zerfeilt und in einem Schmelztiegel
gefangen, den er jetzt an die Herdglut
stellt: unter dem folgenden nährt er
die Glut mit dem Blasebalg
He, Mime, geschwind:
Wie heißt das Schwert,
das ich in Späne zersponnen?*

*MIME aus seinen Gedanken auffahrend
Notung nennt sich
das neidliche Schwert:
Deine Mutter gab mir die Mär'.*

SIEGFRIED zu der Arbeit

Notung! Notung!
Neidliches Schwert!
Was musstest du zerspringen?
Zu Spreu nun schuf ich
die scharfe Pracht,
im Tiegel brat ich die Späne!
Hoho! Hoho!
Hohei! Hohei! Hoho!
Blase, Balg,
blase die Glut! –
Wild im Walde
wuchs ein Baum,
den hab ich im Forst gefällt:
Die braune Esche
brannt' ich zur Kohl',
auf dem Herd nun liegt sie gehäuft!
Hoho! Hoho!
Hohei! Hohei! Hoho!
Blase, Balg,
blase die Glut! –
Des Baumes Kohle,
wie brennt sie kühn,
wie glüht sie hell und hehr!
In springenden Funken
sprühet sie auf,
zerschmilzt mir des Stahles Spreu.
Hoho! Hoho!
Hohei! Hohei! Hoho!
Blase, Balg,
blase die Glut! –
Notung! Notung!
Neidliches Schwert!
Nun schmolz deines Stahles Spreu:
Im eignen Schweiße
schwimmst du nun –
bald schwing' ich dich als mein
Schwert!

MIME während der Absätze von Siegfrieds Lied, immer für sich, entfernt sitzend
Er schmiedet das Schwert,
und Fafner fällt er:
Das seh ich nun deutlich voraus;
Hort und Ring
erringt er im Harst: –
Wie erwerb ich mir den Gewinn?
Mit Witz und List
gewinn ich Beides,
und berge heil mein Haupt.
Rang er sich müd' mit dem Wurm,
von der Müh' erlab ihn ein Trunk;
aus würzgen Säften,
die ich gesammelt,
brau ich den Trank für ihn;

wenig Tropfen nur
braucht er zu trinken,
sinnlos sinkt er in Schlaf:
Mit der eignen Waffe,
die er sich gewonnen,
räum ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.
Hei! Weiser Wand'r'er,
dünkt' ich dich dumm,
wie gefällt dir nun
mein feiner Witz?
Fand ich mir wohl
Rat und Ruh'?

Er springt vergnügt auf, holt Gefäße herbei und schüttet aus ihnen Gewürz in einen Topf.

SIEGFRIED hat den geschmolzenen Stahl in eine Stangenform gegossen, und diese in das Wasser gesteckt: man hört jetzt das laute Gezisch der Kühlung
In das Wasser floss
ein Feuerfluss:
Grimmiger Zorn
zischt ihm da auf;
Wie sehrend er floss,
in des Wassers Flut
fließt er nicht mehr;
starr ward er und steif,
herrisch der harte Stahl:
Heißes Blut doch
fließt ihm bald! –
Nun schwitze noch einmal,
dass ich dich schweiße,
Notung, neidliches Schwert!

Er stößt den Stahl in die Kohlen und glüht ihn. Dann wendet er sich zu Mime, der vom anderen Ende des Herdes her einen Topf an den Rand der Glut setzt.

Was schafft der Tölpel
dort mit dem Topf?
Brenn ich hier Stahl,
braust du dort Sudel?

MIME
Zu Schanden kam ein Schmied,
den Lehrer sein Knabe lehrt;
mit der Kunst nun ist's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kind:
Brennt es das Eisen zu Brei,
aus Eiern braut
der Alte ihm Sud.

Er fährt fort zu kochen.

SIEGFRIED immer während der Arbeit
Mime, der Künstler,
lernt jetzt kochen;
das Schmieden schmeckt ihm
nicht mehr:
Seine Schwerter alle
hab ich zerschmissen;
was er kocht, ich kost es ihm nicht.
Das Fürchten zu lernen
will er mich führen;
ein Ferner soll es mich lehren:
Was am besten er kann,
mir bringt er's nicht bei;
als Stümper besteht er in allem!

Er hat den rotglühenden Stahl hervorgezogen, und hämmert ihn nun, während des folgenden Liedes, mit dem großen Schmiedehammer auf dem Amboss.

Hoho! Hoho! Hohei!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! Hahei!
Hoho! Hahei!
Einst färbte Blut
dein falbes Blau;
sein rotes Rieseln
rötete dich:
Kalt lachtest du da,
das Warme lecktest du kühl!
Heiaho! Haha!
Haheiaho!
Nun hat die Glut
dich rot geglüht;
deine weiche Härte
dem Hammer weicht:
Zornig sprühst du mir Funken,
dass ich dich Spröden gezähmt!
Heiaho! Heiaho!
Heiaho! Ho! Ho!
Hoho! Hoho! Hahei! Hahei!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! Hahei!
Hoho! Hahei!
Der frohen Funken,
wie freu ich mich!
Es zierte den Kühnen
des Zornes Kraft:
Lustig lachst du mich an,
stellst du auch grimm dich und gram!
Heiaho! Haha!

Heiaha!
Durch Glut und Hammer
glückt' es mir;
mit starken Schlägen
streckt' ich dich:
Nun schwinde die rote Scham;
werde kalt und hart wie du kannst!
Heiaho! Heiaho!
Heiaho! Ho! Ho!
Ho! Ho! Heiah!

Er taucht mit dem letzten den Stahl in das Wasser, und lacht bei dem starken Gezisch.

MIME während Siegfried die geschmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befestigt, – wieder im Vordergrunde
Er schafft sich ein scharfes Schwert, Fafner zu fällen,
der Zwerge Feind:
Ich braut' ein Truggetränk,
Siegfried zu fangen,
dem Fafner fiel.
Gelingen muss mir die List;
lachen muss mir der Lohn!
Den der Bruder schuf,
den schimmernden Reif,
in den er gezaubert
zwingende Kraft,
das helle Gold,
das zum Herrscher macht –
ihn hab ich gewonnen,
ich walte sein! –
Alberich selbst,
der einst mich band,
zur Zergenfrohne
zwing ich ihn nun:
Als Niblungengünst
fahr ich danieder:
gehorchen soll mir
alles Heer! –
Der verachtete Zwerg,
wie wird er geehrt!
Zu dem Horte hin drängt sich
Gott und Held:
Vor meinem Nicken
neigt sich die Welt,
vor meinem Zorne
zittert sie hin! –
Dann wahrlich müht sich
Mime nicht mehr:
ihm schaffen Andre
den ew'gen Schatz.
Mime, der Kühne,

Mime ist König,
Fürst der Alben,
Walter des Alls!
Hei, Mime! wie glückte dir das!
Wer hätte wohl das gedacht!

SIEGFRIED während der Absätze von Mimes Lied, das Schwert feilend, schleifend und mit dem kleinen Hammer hämmern
Notung! Notung!
Neidliches Schwert!
Jetzt haftest du wieder im Heft.
Warst du entzwei,
ich zwang dich zu ganz,
kein Schlag soll nun dich
mehr zerschlagen.
Dem sterbenden Vater
zersprang der Stahl,
der lebende Sohn
schuf ihn neu:
Nun lacht ihm sein heller Schein,
seine Schärfe schneidet ihm hart.
Notung! Notung!
Neidliches Schwert!
Zum Leben weckt' ich dich wieder.
Tot lagst du
in Trümmern dort,
jetzt leuchtest du trotzig und hehr.
Zeige den Schächern
nun deinen Schein!
Schlage den Falschen,
falle den Schelm! –
Schau, Mime, du Schmied:
So schneidet Siegfrieds Schwert!

Er hat während des zweiten Verses das Schwert geschwungen, und schlägt nun damit auf den Amboss:
Dieser zerspaltet in zwei Stücken, von oben bis unten, so dass er unter großem Gepolter auseinander fällt.
Mime – in höchster Verzückung – fällt vor Schreck sitzlings zu Boden.
Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. –
Der Vorhang fällt schnell.

ZWEITER AKT

TIEFER WALD

Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, so dass von dieser nur der obere Teil der Öffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand. – Finstere Nacht, am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers gar nichts zu unterscheiden vermag.

VORSPIEL UND ERSTE SZENE

ALBERICH an der Felsenwand zur Seite gelagert, in düsterem Brüten
In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt' ich Wacht:
Es lauscht mein Ohr,
mühvoll lugt mein Aug'. –
Banger Tag,
bebst du schon auf?
Dämmerst du dort
durch das Dunkel auf?

Sturmwind erhebt sich rechts aus dem Walde.

Welcher Glanz glitzert dort auf?
Näher schimmert
ein heller Schein;
es rennt wie ein leuchtendes Ross,
bricht durch den Wald
brausend daher.
Naht schon des Wurmes Würger?
Ist's schon, der Fafner fällt?

Der Sturmwind legt sich wieder;
der Glanz verlischt.

Das Licht erlischt –
der Glanz barg sich dem Blick:
Nacht ist's wieder. –
Wer naht dort schimmernd im Schatten?

WANDERER tritt aus dem Wald auf,
und hält Alberich gegenüber an
Zur Neidhöhle
fuhr ich bei Nacht:
Wen gewahr' ich im Dunkel dort?

Wie aus einem plötzlich zerreißen
Gewölk bricht Mondschein herein,
und beleuchtet des Wanderers Gestalt.

ALBERICH erkennt den Wanderer,
und fährt erschrocken zurück
Du selbst lässt dich hier sehn? –

Er bricht in Wut aus.

Was willst du hier?
Fort, aus dem Weg!
Von dannen, schamloser Dieb!

WANDERER
Schwarz-Alberich,
schweifst du hier?
Hütest du Fafners Haus?

ALBERICH
Jagst du auf neue
Neidat umher?
Weile nicht hier!
Weiche von hinnen!
Genug des Truges
tränkte die Stätte mit Not;
drum, du Frecher,
lass sie jetzt frei!

WANDERER
Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
Wer wehrte mir Wand'fers Fahrt?

ALBERICH lacht tückisch auf
Du Rat wütender Ränke!
Wär' ich dir zu lieb
doch noch dumm wie damals,
als du mich Blöden bandest!
Wie leicht geriet es
den Ring mir nochmals zu rauben!
Hab Acht! Deine Kunst
kenne ich wohl;
doch wo du schwach bist,
blieb mir auch nicht verschwiegen.
Mit meinen Schätzen
zahltest du Schulden;
mein Ring zahlte
der Riesen Müh',
die deine Burg dir gebaut;
was mit den Trotz'gen
einst du vertragen,
dess' Runen wahrt noch heut'
deines Speeres herrischer Schaft.
Nicht du darfst,
was als Zoll du gezahlt,

den Riesen wieder entreißen:
Du selbst zerspelltest
deines Speeres Schaft;
in deiner Hand
der herrische Stab,
der starke, zerstiebte wie Spreu.

WANDERER
Durch Vertrages Treuerunen
band er dich
Bösen mir nicht:
Dich beugt, er mir durch seine Kraft:
Zum Krieg drum wahr' ich ihn wohl.

ALBERICH
Wie stark du dräust
in trotziger Stärke,
und wie dir's im Busen doch bangt! –
Verfallen dem Tod
durch meinen Fluch
ist des Hortes Hüter: –
Wer wird ihn beerben?
Wird der neidliche Hort
dem Niblungen wieder gehören?
Das sehrt dich mit ew'ger Sorge.
Denn fass' ich ihn wieder
einst in der Faust,
anders als dumme Riesen
üb' ich des Ringes Kraft:
Dann zitt're der Helden
ewiger Hüter!
Walhalls Höhen
stürm' ich mit Hellas Heer:
Der Welt walte dann ich!

WANDERER
Deinen Sinn kenn ich wohl,
doch sorgt er mich nicht:
Des Ringes walitet,
wer ihn gewinnt.

ALBERICH
Wie dunkel sprichst du,
was ich deutlich doch weiß!
An Heldensöhne
hält sich dein Trotz,
die traut deinem Blute entblüht?
Pflegtest du wohl eines Knaben,
der klug die Frucht dir pflücke,
die du nicht brechen darfst?

WANDERER
Mit mir nicht,
had're mit Mime:
Dein Bruder bringt dir Gefahr;
einen Knaben führt er daher,

der Fafner ihm fällen soll.
Nichts weiß der von mir;
der Niblung nützt ihn für sich.
Drum sag ich dir, Gesell:
Tue frei wie dir's frommt!
Höre mich wohl,
sei auf der Hut:
Nicht kennt der Knabe den Ring,
doch Mime kundet' ihn aus.

ALBERICH
Deine Hand hieltest du vom Hort?

WANDERER
Wen ich liebe,
lass ich für sich gewähren;
er steh' oder fall',
sein Herr ist er:
Helden nur können mir frommen.

ALBERICH
Mit Mime räng' ich
allein um den Ring?

WANDERER
Außer dir begehrt er
einzig das Gold.

ALBERICH
Und dennoch gewänn' ich ihn nicht?

WANDERER
Ein Helle naht
den Hort zu befrein;
zwei Niblungen geizen das Gold:
Fafner fällt,
der den Ring bewacht:
Wer ihn rafft, hat ihn gewonnen. –
Willst du noch mehr?
Dort liegt der Wurm:
Warnst du ihn vor dem Tod,
willig wohl ließ er den Tand. –
Ich selber weck' ihn dir auf.

Er wendet sich nach hinten.

Fafner! Fafner!
Erwache, Wurm!

ALBERICH in gespanntem
Erstaunen, für sich
Was beginnt der Wilde?
Gönnt er mir's wirklich?

Aus der finsteren Tiefe des
Hintergrundes hört man

FAFNERS STIMME
Wer stört mir den Schlaf?

WANDERER
Gekommen ist einer,
Not dir zu künden:
Er lohnt dir's mit dem Leben,
lohnst du das Leben ihm
mit dem Horte, den du hütest.

FAFNERS STIMME
Was will er?

ALBERICH
Wache, Fafner!
Wache, du Wurm!
Ein starker Helden naht,
dich Heil'gen will er bestehn.

FAFNER
Mich hungrert sein'.

WANDERER
Kühn ist des Kindes Kraft,
scharf schneidet sein Schwert.

ALBERICH
Den goldenen Reif
geizt er allein:
Lass mir den Ring zum Lohn,
so wend' ich den Streit;
du wahrest den Horg,
und ruhig lebst du lang!

FAFNER gähnt
Ich lieg und besitz:
Lasst mich schlafen!

WANDERER lacht laut
Nun, Alberich, das schlug fehl!
Doch schilt mich nicht mehr Schelm!
Dies Eine, rat ich,
Achte noch wohl!
Alles ist nach seiner Art;
an ihr wirst du nichts ändern. –
Ich lass dir die Stätte:
Stelle dich fest!
Versuch's mit Mime, dem Bruder:
Der Art ja versiehst du dich besser.
Was anders ist,
das lerne nun auch!

Er verschwindet im Walde.
Sturmwind erhebt sich und verliert
sich schnell wieder.

ALBERICH nachdem er ihm lange
grimmig nachgesehen
Da reitet er hin
auf lichtem Ross:
Mich lässt er in Sorg' und Spott!
Doch lacht nur zu,
ihr leichtsinniges,
lustgieriges
Göttergelichter:
Euch seh ich
noch alle vergehn!
So lang das Gold
am Lichte glänzt,
hält ein Wissender Wacht:
Trügen wird euch sein Trotz.

Morgendämmerung.
Alberich verbirgt sich zur Seite
im Geklüft.

ZWEITE SZENE

*Mime und Siegfried treten bei
anbrechendem Tage auf. Siegfried
trägt das Schwert an einem Gehenke.
Mime erspäht genau die Stätte, forscht
endlich dem Hintergrunde zu, der –
während die Anhöhe im mittleren
Vordergrunde später immer heller von
der Sonne beleuchtet wird –
in finsternen Schatten gehüllt bleibt,
und bedeutet dann Siegfried.*

MIME
Wir sind zur Stelle:
Bleib hier stehn!

SIEGFRIED setzt sich unter
eine große Linde.
Hier soll ich das Fürchten lernen? –
Fern hast du mich geleitet;
eine volle Nacht im Walde
selbander wanderten wir!
Nun sollst du, Mime,
mich meiden!
Lern ich hier nicht
was ich lernen soll,
allein zieh ich dann weiter:
Dich endlich werd' ich da los!

MIME setzt sich ihm gegenüber,
so dass er die Höhle immer noch
im Auge behält.
Glaube, Liebster,
lernst du heute
hier das Fürchten nicht:

An andrem Ort
zu andrer Zeit
schwerlich erfährst du's je. –
Siehst du dort
den dunklen Höhlenschlund?
Darin wohnt
ein greulich wilder Wurm:
Unmaßen grimmig
ist er und groß;
ein schrecklicher Rachen
reißt sich ihm auf;
mit Haut und Haar,
auf einen Happ,
verschlüngt der Schlimme dich wohl.

SIEGFRIED
Gut ist's, den Schlund
ihm zu schließen;
drum biet' ich mich nicht dem Gebiss.

MIME
Giftig gießt sich
ein Geifer ihm aus;
wen mit des Speichels
Schweiß er bespeit,
dem schwinden wohl Fleisch
und Gebein.

SIEGFRIED
Dass des Geifers Gift mich nicht sehre,
weich ich zur Seite dem Wurm.

MIME
Ein Schlangenschweif
schlägt sich ihm auf:
Wen er damit umschlingt
und fest umschließt,
dem brechen die Glieder wie Glas.

SIEGFRIED
Vor des Schweifes Schwang mich zu
wahren,
halt ich den Argen im Aug'. –
Doch heiße mich das:
Hat der Wurm ein Herz?

MIME
Ein grimmiges, hartes Herz!

SIEGFRIED
Das sitzt ihm doch,
wo es jedem schlägt,
trag' es Mann oder Tier?

MIME

Gewiss, Knabe,
da führt's auch der Wurm;
jetzt kommt dir das Fürchten wohl an?

SIEGFRIED

Notung stoß ich
dem Stolzen ins Herz:
Soll das etwa Fürchten heißen?
He, du Alter,
ist das alles,
was deine List
mich lehren kann?
Fahr deines Wegs dann weiter;
das Fürchten lern' ich hier nicht.

MIME

Wart es nur ab!
Was ich dir sage,
dünke dich tauber Schall:
Ihn selber musst du
hören und sehn,
die Sinne vergehn dir dann schon!
Wenn dein Blick verschwimmt,
der Boden dir schwankt,
im Busen bang
dein Herz erbebt: –
Dann dankst du mir, der dich führte,
gedenkst, wie Mime dich liebt.

SIEGFRIED springt unwillig auf

Du sollst mich nicht lieben, –
sagt' ich's dir nicht?
Fort aus den Augen mir;
lass mich allein:
Sonst halt ich's hier länger nicht aus,
fängst du von Liebe gar an!
Das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich soll ich's
nicht mehr sehn?
Wann werd' ich den Albernen los?

MIME

Ich lass dich schon:
Am Quell dort lagr' ich mich.
Steh du nur hier;
steigt dann die Sonne zur Höh',
merk' auf den Wurm,
aus der Höhle wälzt er sich her:
Hier vorbei
biegt er dann,
am Brunnen sich zu tränken.

SIEGFRIED lachend

Mime, weil'st du am Quell,

dahin lass ich den Wurm wohl gehn:
Notung stoß ich
ihm erst in die Nieren,
wenn er dich selbst dort
mit weggesoffen!
Darum, hör meinen Rat,
raste nicht dort am Quell:
Kehre doch weg,
so weit du kannst,
und komm nie mehr zu mir!

MIME

Nach freislichem Streit
dich zu erfrischen,
wirst du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
darbst du des Rates –
oder wenn dir das Fürchten gefällt.

Siegfried weist ihn mit einer besonderen Gebärde fort

MIME im Abgehen, für sich
Fafner und Siegfried –
Siegfried und Fafner –
oh, brächten beide sich um!

Er geht in den Wald zurück.

SIEGFRIED allein
Er setzt sich wieder unter
die große Linde.

Dass der mein Vater nicht ist,
wie fühl' ich mich drob so froh!
Nun erst gefällt mir
der frische Wald;
nun erst lacht mir
der lustige Tag,
da der Garstige von mir schied,
und ich gar nicht ihn wiederseh!

Sinnendes Schweigen
Wie sah mein Vater aus? –
Hal – gewiss wie ich selbst:
Denn wär' wo von Mime ein Sohn,
müsset er nicht ganz
Mime gleichen?
Grade so garstig,
griesig und grau,
klein und krumm,
höckrig und hinkend
mit hängenden Ohren,
triefigen Augen –
fort mit dem Alb!
Ich mag ihn nicht mehr sehn.

*Er lehnt sich zurück und blickt durch den Baumwipfel auf.
Langes Schweigen. – Waldweben.*

Aber – wie sah
meine Mutter wohl aus?
Das kann ich
nun gar nicht mir denken! –
Der Rehhindin gleich
glänzten gewiss
ihr' hell schimmernde Augen, –
nur noch viel schöner! –
Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?
Sterben die Menschenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin?
Traurig wäre das, traun! –
Ach! möcht' ich Sohn
meine Mutter sehen! –
Meine Mutter!
Ein Menschenweib!

*Er seufzt und streckt sich tiefer zurück.
Langes Schweigen. – Der Vogelgesang fesselt endlich seine Aufmerksamkeit.
Er lauscht einem schönen Vogel über ihm.*

Du holdes Vöglein!
Dich hört' ich noch nie:
Bist du im Wald hier daheim? –
Verständ' ich sein süßes Stammeln!
Gewiss sagt' es mir was, –
vielleicht – von der lieben Mutter? –
Ein zankender Zwerg
hat mir erzählt,
der Vöglein Stammeln
gut zu verstehn,
dazu könnte man kommen:
Wie das wohl möglich wär'?

Er sinnt nach. Sein Blick fällt auf ein Rohrgebüsch unweit der Linde.

Hei! Ich versuch's,
sing' ihm nach:
Auf dem Rohr tön' ich ihm ähnlich!
Entrat' ich der Worte,
achte der Weise,
sing ich so seine Sprache,
versteh ich wohl auch, was es spricht.

Er hat sich mit dem Schwerte ein Rohr abgeschnitten, und schnitzt sich eine Pfeife daraus.

Es schweigt und lauscht: –
So schwatz ich denn los!

Er versucht auf der Pfeife die Weise des Vogels nachzuahmen: Es glückt ihm nicht; verdrießlich schüttelt er oft den Kopf: Endlich setzt er ganz ab.

Das tönt nicht recht;
auf dem Rohre taugt
die wonnige Weise mir nicht. –
Vöglein, mich dünkt,
ich bleibe dumm:
Von dir lernt sich's nicht leicht! –
Nun schäm ich mich gar
vor dem schelmischen Lauscher:
Er lugt und kann nichts erlauschen. –
Heida! So höre
nun auf mein Horn;
auf dem dummen Rohre
gerät mir nichts. –
Einer Waldweise
wie ich sie kann,
der lustigen sollst du lauschen.
Nach liebem Gesellen
lockt' ich mit ihr:
Nichts Bess'res kam noch
als Wolf und Bär.
Nun lass mich sehn,
wen jetzt sie mir lockt:
Ob das mir ein lieber Gesell?

*Er hat die Pfeife fortgeworfen, und
bläst nun auf seinem kleinen silbernen
Horne eine lustige Weise.*

*Im Hintergrunde regt es sich.
Fafner, in der Gestalt eines ungeheuren
eidechsenartigen Schlangenwurmes,
hat sich in der Höhle von seinem Lager
erhoben; er bricht durch das Gesträuch,
und wälzt sich aus der Tiefe nach der
höheren Stelle vor, so dass er mit dem
Vorderleibe bereits auf ihr angelangt
ist. Er stößt jetzt einen starken
gähnenden Laut aus.*

SIEGFRIED wendet sich um,
gewahrt Fafner, blickt ihn
verwundert an und lacht
Haha!
Da hätte mein Lied
mir was Liebes erblasen!
Du wärst mir ein saub'rer Gesell!

FAFNER hat bei Siegfrieds
Anblick angehalten
Was ist da?

SIEGFRIED
Ei, bist du ein Tier,
das zum Sprechen taugt,
wohl ließ sich von dir was lernen?
Hier kennt einer
das Fürchten nicht:
Kann er's von dir erfahren?

FAFNER
Hast du Übermut?

SIEGFRIED
Mut oder Übermut –
was weiß ich!
Doch dir fahr ich zu Leibe,
lehrst du das Fürchten mich nicht!

FAFNER lacht
Trinken wollt' ich:
Nun treff ich auch Fraß!

*Er öffnet seinen Rachen
und zeigt die Zähne.*

SIEGFRIED
Eine zierliche Fresse
zeigst du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul!
Gut wär es den Schlund
dir zu schließen;
dein Rachen reckt sich zu weit!

FAFNER
Zu tauben Reden
taugt er schlecht:
Dich zu verschlingen
frommt der Schlund.

Er droht mit dem Schweife.

SIEGFRIED
Hoho, du grausam
grimmiger Kerl,
von dir verdaut sein
dünkt mich übel:
Rätlich und fromm doch scheint's,
du verrecktest hier ohne Frist.

FAFNER brüllt
Pruh! Komm,
prahlendes Kind!

SIEGFRIED fasst das Schwert
Hab acht, Brüller:
Der Prahler naht!

*Er stellt sich Fafner entgegen; dieser
hebt sich weiter vor auf die Boden-
erhöhung und sprüht aus seinen
Nüstern nach ihm. Siegfried springt
zur Seite. Fafner schwingt den Schweif
nach vorn, um Siegfried zu fassen;
dieser weicht ihm aus, indem er mit
einem Satze über den Rücken des
Wurmes hinwegspringt; als der
Schweif sich auch hierhin ihm schnell
nachwendet, und ihn fast schon packt,
verwundet Siegfried diesen mit dem
Schwert. Fafner zieht den Schweif
hastig zurück, brüllt, und bäumt
seinen Vorderleib, um mit dessen voller
Wucht zur Seite sich auf Siegfried zu
werfen, so bietet er diesem die Brust;
Siegfried erspäht schnell die Stelle des
Herzens, und stößt sein Schwert bis an
das Heft hinein. Fafner bäumt sich vor
Schmerz noch höher, und sinkt, als
Siegfried das Schwert losgelassen und
zur Seite gesprungen ist, auf die
Wunde zusammen.*

SIEGFRIED
Da lieg, neidischer Kerl!
Notung trägst du im Herzen.

FAFNER mit schwächerer Stimme
Wer bist du, kühner Knabe,
der das Herz mir traf?
Wer reizte des Kindes Mut
zu der mordlichen Tat?
Dein Hirn brütete nicht,
was du vollbracht.

SIEGFRIED
Viel weiß ich noch nicht,
noch nicht auch wer ich bin:
Mit dir mordlich zu ringen
reiztest du selbst meinen Mut.

FAFNER
Du helläugiger Knabe,
unkund deiner selbst:
Wen du gemordet,
meld ich dir.
Der Riesen ragend Geschlecht,
Fasolt und Fafner,
die Brüder fielen nun beide.
Um verfluchtes Gold,

von Göttern vergabt,
traf ich Fasolt zu tot:
Der nun als Wurm
den Hort bewachte,
Fafner, den letzten Riesen,
fällt ein rosiger Held. –
Blicke nun hell,
blühender Knabe;
umringt Verra
des Hortes Herrn :
Der dich Blinden reizte zur Tat,
berät jetzt des Blühenden Tod.
ersterbend
Merk wie's endet: –
Acht auf mich!

SIEGFRIED
Woher ich stamme,
rate mir noch;
weise ja scheinst du
Wilder im Sterben;
rat es nach meinem Namen:
Siegfried bin ich genannt.

FAFNER
Siegfried ...!

Er seufzt, hebt sich und stirbt.

SIEGFRIED
Zur Kunde taugt kein Toter. –
So leite mich denn
mein lebendes Schwert!

Fafner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht das Schwert aus seiner Brust; dabei wird seine Hand vom Blute benetzt; er fährt heftig mit der Hand auf.

Wie Feuer brennt das Blut!

Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Wie er sinnend vor sich hinblickt, wird plötzlich seine Aufmerksamkeit von dem Gesange der Waldvögel angezogen. Er lauscht mit verhaltenem Atem.

Ist mir doch fast –
als sprächen die Vöglein zu mir?
Nützte mir das
des Blutes Genuss? –
Das selt'ne Vöglein hier –
horch, was singt es mir?

STIMME EINES WALDVOGELS
in der Linde
Hei! Siegfried gehört
nun der Nibelungen Hort:
Oh fänd in der Höhle
den Hort er jetzt.
Wollt er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt ihm zu wonniger Tat:
Doch wollt' er den Ring sich erraten,
der macht ihn zum Walter der Welt!

SIEGFRIED
Dank, liebes Vöglein,
für deinen Rat!
Gern folg' ich dem Ruf.

*Er geht und steigt in die Höhle hinab,
wo er alsbald gänzlich verschwindet.*

DRITTE SZENE

Mime schleicht heran, scheu umherblickend, um sich von Fafners Tod zu überzeugen. – Gleichzeitig kommt von der anderen Seite Alberich aus dem Geklüft hervor; er beobachtet Mime genau. Als dieser Siegfried nicht mehr gewahrt, und vorsichtig sich nach hinten der Höhle zuwendet, stürzt Alberich auf ihn zu und vertritt ihm den Weg.

ALBERICH
Wohin schleichst du
eilig und schlau,
schlimmer Gesell?

MIME
Verfluchter Bruder,
dich braucht ich hier!
Was bringt dich her?

ALBERICH
Geizt es dich Schelm
nach meinem Gold?
Verlangst du mein Gut?

MIME
Fort von der Stelle!
Die Stätte ist mein:
Was stöberst du hier?

ALBERICH
Stör ich dich wohl
im stillen Geschäft,
wenn du hier stiehlst?

MIME
Was ich erschwang
mit schwerer Müh,
soll mir nicht schwinden.

ALBERICH
Hast du dem Rhein
das Gold zum Ringe geraubt?
Erzeugtest du gar
den zähen Zauber im Reif?

MIME
Wer schuf den Tarnhelm,
der die Gestalten tauscht?
Der sein bedurfte,
erdachtest du ihn wohl?

ALBERICH
Was hättest du Stümper
je wohl zu stampfen verstanden?
Der Zauberring
zwang mir den Zwerg erst zur Kunst.

MIME
Wo hast du den Ring?
Dir Zagem entrissen ihn Riesen.
Was du verlorst,
meine List erlangt es für mich.

ALBERICH
Mit des Knaben Tat
Will der Knicker nun knausern?
Dir gehört sie gar nicht,
der Helle ist selbst ihr Herr!

MIME
Ich zog ihn auf;
für die Zucht zahlt er mir nun:
Für Müh und Last
erlauert ich lang meinen Lohn!

ALBERICH
Für des Knaben Zucht
will der knickrige
schäbige Knecht
keck und kühn
wohl gar König nun sein?
Dem räudigsten Hund
wäre der Ring
gerat'ner als dir:
Nimmer erringst
du Rüpel den Herrscherreif!

MIME
Behalt ihn denn,
und hüt' ihn wohl,

den hellen Reif!
Sei du Herr:
Doch mich heiße auch Bruder!
Um meines Tarnhelms
lustigen Tand
tausch ich ihn dir:
Uns beiden taugt,
teilen die Beute wir so.

ALBERICH höhnisch lächelnd
Teilen mit dir?
Und den Tarnhelm gar?
Wie schlau du bist!
Sicher schließt ich
niemals vor deinen Schlingen!

MIME außer sich
Selbst nicht tauschen?
Auch nicht teilen?
Leer soll ich gehn,
ganz ohne Lohn?
Gar nichts willst du mir lassen?

ALBERICH
Nichts von allem,
nicht einen Nagel
sollst du mir nehmen!

MIME wütend
Weder Ring noch Tarnhelm
soll dir denn taugen!
Nicht teil ich nun mehr!
Gegen dich doch ruf ich
Siegfried zu Rat
und des Recken Schwert:
Der rasche Held,
der richte, Brüderchen, dich!

ALBERICH
Kehre dich um;
aus der Höhle kommt er daher. –

MIME
Kindischen Tand
erkor er gewiss. –

ALBERICH
Den Tarnhelm hält er! –

MIME
Doch auch den Ring! –

ALBERICH
Verflucht! – den Ring! –

MIME lacht hämisch
Lass ihn den Ring dir doch geben! –
Ich will ihn mir schon gewinnen. –

Er schlüpft in den Wald zurück.

ALBERICH
Und doch seinem Herrn
soll er allein noch gehören!

Er verschwindet im Geklüft.

Siegfried ist, mit Tarnhelm und Ring,
während des Letzten langsam und
sinnend aus der Höhle vorgeschritten:
er betrachtet gedankenvoll seine Beute
und hält, nahe dem Baume, auf der
Höhe wieder an. – Große Stille.

SIEGFRIED
Was ihr mir nützt
weiß ich nicht:
Doch nahm ich euch
aus des Horts gehäuften Gold,
weil guter Rat mir es geriet.
So taugt eure Zier
als des Tages Zeuge;
es mahnt der Tand,
dass ich kämpfend Fafner erlegt,
doch das Fürchten noch nicht erlernt!

*Er steckt den Tarnhelm sich in den
Gürtel, und den Reif an den Finger. –
Stillschweigen. Wachsendes Wald-
weben. – Siegfried achtet unwillkürlich
wieder des Vogels und lauscht ihm mit
verhaltenem Atem.*

STIMME DES WALDVOGELS
in der Linde
Heil! Siegfried gehört
nun der Helm und der Ring!
Oh trauter er Mime
dem Treulosen nicht!
Hörte Siegfried nur scharf
auf des Schelmen Heuchlerged';
wie sein Herz es meint,
kann er Mime verstehn;
so nützt' ihm des Blutes Genuss.

*Siegfrieds Miene und Gebärde drücken
aus, dass er alles wohl vernommen.
Er sieht Mime sich nähern, und bleibt,
ohne sich zu rühren, auf sein Schwert
gestützt, beobachtend und in sich
geschlossen, in seiner Stellung auf der*

Anhöhe bis zum Schlusse
des folgenden Auftrittes.

MIME langsam auftretend
Er sinnt und erwägt
der Beute Wert: –
Weilte wohl hier
ein weiser Wand'rer,
schweifte umher,
beschwatzte das Kind
mit list'ger Runen Rat?
Zwiefach schlau
sei nun der Zwerg:
Die listigste Schlinge
leg ich jetzt aus,
dass ich mit traumlichem
Truggerede
betöre das trotzige Kind!

Er tritt näher an Siegfried heran.

Willkommen, Siegfried!
Sag, du Kühner,
hast du das Fürchten gelernt?

SIEGFRIED
Den Lehrer fand ich noch nicht.

MIME
Doch den Schlangenwurm,
du hast ihn erschlagen:
Das war doch ein schlimmer Gesell?

SIEGFRIED
So grimm und tückisch er war,
sein Tod grämst mich doch schier,
da viel übler Schächer
unerschlagen noch leben!
Der mich ihn morden hieß,
den hass ich mehr als den Wurm.

MIME
Nur sachte! Nicht lange
siehst du mich mehr:
Zum ew'gem Schlaf
schließ ich die Augen dir bald!
Wozu ich dich brauchte,
hast du vollbracht;
jetzt will ich nur noch
die Beute dir abgewinnen: –
Mich dünkt, das soll mir gelingen;
zu betören bist du ja leicht!

SIEGFRIED
So sinnst du auf meinen Schaden?

MIME

Wie, sagt' ich denn das? –
 Siegfried, hör doch, mein Söhnchen!
 Dich und deine Art
 hasst' ich immer von Herzen;
 aus Liebe erzog ich
 dich Lästigen nicht:
 Dem Horte in Fafners Hut,
 dem Golde galt meine Müh'.
 Gibst du mir das
 gutwillig nun nicht, –
 Siegfried, mein Sohn,
 das siehst du wohl selbst –
 dein Leben musst du mir lassen!

SIEGFRIED

Dass du mich hassest,
 hör ich gern:
 Doch auch mein Leben
 muss ich dir lassen?

MIME

Das sagt' ich doch nicht?
 Du verstehst mich ja falsch!

Er gibt sich die ersichtlichste Mühe zur Verstellung.

Sieh, du bist müde
 von harter Müh;
 brünstig wohl brennt dir der Leib:
 Dich zu erquicken
 mit queckem Trank
 säumt' ich Sorgender nicht.
 Als dein Schwert du dir branntest
 braut' ich den Sud:
 Trinkst du nun den,
 gewinn' ich dein trautes Schwert
 und mit ihm Helm und Hort.

Er kichert dazu.

SIEGFRIED

So willst du mein Schwert
 und was ich erschwungen,
 Ring und Beute mir rauben?

MIME

Was du doch falsch mich verstehst!
 Stamml' und fasle ich wohl gar?
 Die größte Mühe
 geb ich mir doch,
 mein heimliches Sinnen
 heuchelnd zu bergen,
 und du dummer Bube
 deutest alles doch falsch!

Öffne die Ohren

und vernimm genau:
 Höre, was Mime meint! –
 Hier nimm und trinke die Labung!
 Mein Trank labte dich oft:
 Tatst du auch unwirsch,
 stelltest dich arg:
 Was ich dir bot –
 erbost auch – nahmst du
 doch immer.

SIEGFRIED ohne eine Miene zu verziehen
 Einen guten Trank
 hätt' ich gern:
 Wie hast du diesen gebraut?

MIME

Hei, so trink nur:
 Trau meiner Kunst!
 In Nacht und Nebel
 sinken die Sinne dir bald:
 Ohne Wach und Wissen,
 stracks streckst du die Glieder.
 Liegst du nun da,
 leicht könntt ich
 die Beute nehmen und bergen:
 Doch erwachtest du je,
 nirgends wär ich
 sicher vor dir,
 hätt' ich selbst auch den Ring.
 Drum mit dem Schwert,
 das so scharf du schufst,
 hau ich dem Kind
 den Kopf erst ab:
 Dann hab' ich mir Ruh
 und auch den Ring!

Er kichert wieder.

SIEGFRIED

Im Schlafe willst du mich morden?

MIME

Was möcht ich? Sagt' ich denn das? –
 Ich will dem Kind
 nur den Kopf abhaun.
 Denn hasste ich dich
 auch nicht so sehr,
 und hätt' ich des Schimpfs
 und der schändlichen Mühe
 auch nicht so viel zu rächen:
 Aus dem Wege dich zu räumen
 darf ich doch nicht rasten,
 wie käm ich sonst anders zur Beute,
 da Alberich auch nach ihr lugt? –

Nun, mein Wälsung!

Wolfssohn du!
 Sauf und würg dich zu tot:
 nie hust du mehr 'nen Schluck!

Er hat sich nahe an Siegfried herangemacht und reicht ihm jetzt mit widerlicher Zudringlichkeit ein Trinkhorn, in das er zuvor aus einem Gefäß das Getränk gegossen. Siegfried hat bereits das Schwert gefasst und streckt jetzt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche tot zu Boden. – Man hört Alberich aus dem Geklüft heraus ein höhnisches Gelächter aufschlagen.

SIEGFRIED

Schmeck' du mein Schwert,
 eklicher Schwätzer!
 Neideszoll
 zahlt Notung:
 dazu durft' ich ihn schmieden.

Er packt Mimes Leichnam auf, schleppt ihn nach der Höhle, und wirft ihn dort hinein.

In der Höhle hier
 lieg auf dem Hort!
 Mit zäher List
 erzieltest du ihn:
 Jetzt magst du des Wonnigen walten! –
 Einen guten Wächter
 geb ich dir auch,
 dass er vor Dieben dich deckt.

Er wälzt die Leiche des Wurmes vor den Eingang der Höhle, so dass er diesen ganz damit verstopft.

Da lieg' auch du,
 dunkler Wurm!
 Den gleißenden Hort
 hüte zugleich
 mit dem beuterührigen Feind:
 So fandet beide ihr nun Ruh!

Er kommt nach der Arbeit wieder vor. – Es ist Mittag.

Heiß ward mir
 von der harten Last! –
 Brausend jagt
 mein brünst'ges Blut;
 die Hand brennt mir am Haupt. –

Hoch steht schon die Sonne:
Aus lichtem Blau
blickt ihr Aug'
auf den Scheitel steil mir herab. –
Linde Kühlung
erkies' ich unter der Linde!

Er streckt sich wieder unter der Linde aus. – Große Stille. Waldweben. Nach einem längeren Schweigen.

Noch einmal, liebes Vöglein,
da wir so lang'
lästig gestört,
lauscht' ich gern deinem Sange:
Auf dem Zweige seh ich
wohlige dich wiegen;
zwitschernd umschwirren
dich Brüder und Schwestern,
umschweben dich lustig und lieb.
Doch ich – bin so allein,
hab nicht Brüder noch Schwestern;
meine Mutter schwand,
mein Vater fiel:
Nie sah sie der Sohn! –
Mein einz' ger Gesell
war ein garstiger Zwerg;
Güte zwang
uns nie zu Liebe;
listige Schlingen
warf mir der Schlaue: –
Nun musst' ich ihn gar erschlagen! –
Freundliches Vöglein,
dich frage ich nun:
Gönntest du mir
wohl ein gut' Gesell?
Willst du mir das Rechte raten?
Ich lockte so oft,
und erlost es mir nie:
Du, mein Trauter,
träfst es wohl besser!
So recht ja rietest du schon:
Nun sing, ich lausche dem Gesang.

Schweigen; dann:

STIMME DES WALDVOGELS
Hei! Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüsst' ich ihm noch
das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
Feuer umbrennt ihren Saal:
Durchschritt' er die Brunst,
weckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!

SIEGFRIED fährt mit jäher
Heftigkeit vom Sitze auf
Oh holder Sang!
Süßester Hauch!
Wie brennt sein Sinn
mir sehrend die Brust!
Wie zückt es heftig
zündend mein Herz!
Was jagt mir so jach
durch Herz und Sinne?
Sag es mir, süßer Freund!

DER WALDVOGEL
Lustig im Leid
sing ich von Liebe;
wonnig aus Weh
web ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!

SIEGFRIED
Fort jagt mich's
jauchzend von hinten,
fort aus dem Wald auf den Fels! –
Noch einmal sage mir,
holder Sänger:
Werd' ich das Feuer durchbrechen?
kann ich erwecken die Braut?

DER WALDVOGEL
Die Braut gewinnt,
Brünnhild' erweckt
ein Feiger nie:
Nur wer das Fürchten nicht kennt!

SIEGFRIED lacht auf vor Entzücken
Der dumme Knab',
der das Fürchten nicht kennt, –
mein Vöglein, der bin ja ich! –
Noch heute gab ich
vergebens mir Müh,
das Fürchten von Fafner zu lernen.
Nun brennt ich vor Lust,
es von Brünnhild' zu wissen:
Wie find ich zum Felsen den Weg?

*Der Vogel flattert auf,
schwebt über Siegfried und
fliegt davon.*

SIEGFRIED jauchzend
So wird mir der Weg gewiesen:
Wohin du flatterst
folg' ich dir nach!

*Er eilt dem Vogel nach. –
Der Vorhang fällt.*

DRITTER AKT

WILDE GEGEND

Am Fuße eines Felsenberges, der links nach hinten steil aufsteigt. – Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und Donner. Vor einem grautähnlichen Höhlentore im Felsen steht der Wanderer.

VORSPIEL UND ERSTE SZENE

WANDERER

Wache! Wala!
Wala, erwach!
Aus langem Schlafe
weck ich dich Schlummernde auf.
Ich rufe dich auf:
Herauf! Herauf!
Aus nebliger Gruft,
aus nächtigem Grunde herauf!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Aus heimischer Tiefe
tauche zur Höh!
Dein Wecklied sing ich,
dass du erwachest;
aus sinnendem Schlafe
weck ich dich auf.
Allwissende!
Urweltweise!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Wache, erwache du Wala, erwache!

Die Höhlengruft hat zu erdämmern begonnen: In bläulichem Lichtscheine steigt Erda aus der Tiefe. Sie erscheint wie von Reif bedeckt; Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von sich.

ERDA

Stark ruft das Lied,
kräftig reizt der Zauber;
ich bin erwacht
aus wissendem Schlaf:
Wer scheucht den Schlummer mir?

WANDERER

Der Weckrufer bin ich,
und Weisen üb' ich,
dass weithin wache
was fester Schlaf verschließt.
Die Welt durchzog ich,
wanderte viel,
Kunde zu werben,

urweisen Rat zu gewinnen.
Kundiger gibt es
keine als dich:
bekannt ist dir
was die Tiefe birgt,
was Berg und Tal,
Luft und Wasser durchwebt.
Wo Wesen sind
wehet dein Atem;
wo Hirne sinnen
haftet dein Sinn:
Alles, sagt man,
sei dir bekannt.
Dass ich nun Kunde gewänne,
weck ich dich aus dem Schlaf.

ERDA

Mein Schlaf ist Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wissens.
Doch wenn ich schlafe,
wachen Nornen:
Sie weben das Seil,
und spinnen fromm, was ich weiß: –
Was frägst du nicht die Nornen?

WANDERER

Im Zwange der Welt
weben die Nornen:
Sie können nichts wenden
noch wandeln;
doch deiner Weisheit
dankt' ich den Rat wohl,
wie zu hemmen ein rollendes Rad?

ERDA

Männertaten
umrämmern mir den Mut:
Mich Wissende selbst
bezwang ein Waltender einst.
Ein Wunschmädchen
gebar ich Wotan:
Der Helden Wal
hieß für sicher sie küren.
Kühn ist sie
und weise auch:
Was weckst du mich,
und frägst um Kunde
nicht Erdas und Wotans Kind?

WANDERER

Die Walküre meinst du,
Brünnhild', die Maid?
Sie trotzte dem Stürmebezwinger,
wo er am stärksten
selbst sich bezwang:

Was den Lenker der Schlacht
zu tun verlangte,
doch dem er wehrte –
zu wider sich selbst –
allzu vertraut
wagte die Trotzige
das für sich zu vollbringen,
Brünnhild' in brennender Schlacht.
Streitvater
strafte die Maid,
in ihr Auge drückte er Schlaf;
auf dem Felsen schläft sie fest:
Erwachen wird
die Weihliche nur,
um einen Mann zu minnen als Weib.
Frommt mir Fragen an sie?

ERDA ist in Sinnen versunken, und beginnt erst nach längerem Schweigen
Wirr wird mir
seit ich erwacht:
Wild und kraus
kreist die Welt!
Die Walküre,
der Wala Kind,
büßt in Banden des Schlafs,
als die wissende Mutter schließt?
Der den Trotz lehrte
straft den Trotz?
Der die Tat entzündet,
zürnt um die Tat?
Der die Rechte wahrt,
der die Eide hütet
wehret dem Recht,
herrscht durch Meineid? –
Lass mich wieder hinab:
Schlaf verschließe mein Wissen!

WANDERER
Dich Mutter lass ich nicht ziehn,
da des Zaubers mächtig ich bin. –
Urwissend
stachest du einst
der Sorge Stachel
in Wotans wagendes Herz:
Mit Furcht vor schmachvoll
feindlichem Ende
füllt' ihn dein Wissen,
dass Bangen band seinen Mut.
Bist du der Welt
weisestes Weib,
sage mir nun:
Wie besiegt die Sorge der Gott?

ERDA

Du bist nicht,
was du dich nennst!
Was kamst du störrischer Wilder
zu stören der Wala Schlaf?
Löse des Zaubers Zwang!
lass mich frei,
Friedloser!

WANDERER

Du bist – nicht
was du dich wähnst!
Urmütterweisheit
geht zu Ende:
Dein Wissen verweht
vor meinem Willen.
Weißt du, was Wotan – will?
Dir Unweisen
ruf' ich's ins Ohr,
dass sorglos ewig du nun schlafst. –
Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsch es will!
Was in des Zwiespalts
wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloss,
froh und freudig
führe frei ich nun aus:
Weiht' ich in wütendem Ekel
des Nibelungen Neid schon die Welt,
dem herrlichsten Wälsung
weis ich mein Erbe nun an.
Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühnester Knabe,
bar meines Rates,
errang des Nibelungen Ring:
Liebesfroh, ledig des Neides,
erlahmt an dem Edlen
Alberichs Fluch;
denn fremd bleibt ihm die Furcht.
Die du mir gebarst,
Brünnhild',
sie weckt sich hold der Held:
Wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltentat. –
Drum schlafe nun du,
schließe dein Auge;
träumend erschau mein Ende!
Was jene auch wirken –
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott. –
Hinab denn, Erda!
Urmütter-Furcht!
Ur-Sorge! Hinab! Hinab!

Zu ew' gem Schlaf
Hinab! Hinab! –

Erda versinkt. Die Höhle ist wieder ganz finster geworden: an dem Gestein derselben lehnt sich der Wanderer an, und erwartet so Siegfried. Monddämmerung erhellt die Bühne etwas. Das Sturmwetter hört ganz auf.

ZWEITE SZENE

WANDERER
Dort seh' ich Siegfried nahm.

SIEGFRIED von rechts im Vordergrund auftretend
Mein Vöglein schwebte mir fort;
mit flatterndem Flug
und süßem Sang
wies es mich wonnig des Wegs:
Nun schwand es fern mir davon.
Am besten find ich
mir selbst nun den Berg:
Wohin mein Führer mich wies,
dahin wandr' ich jetzt fort.

Er schreitet weiter nach hinten.

WANDERER in seiner Stellung
an der Höhle verbleibend
Wohin, Knabe,
heißt dich dein Weg?

SIEGFRIED
Da redet's ja:
Wohl rät das mir den Weg. –
Einen Felsen such ich,
von Feuer ist der umwabert:
Dort schläft ein Weib,
das ich wecken will.

WANDERER
Wer sagt' es dir
den Fels zu suchen,
wer, nach der Frau dich zu sehnen?

SIEGFRIED
Mich wies ein singend
Waldvöglein:
Das gab mir gute Kunde.

WANDERER

Ein Vöglein schwatzt wohl Manches;
kein Mensch doch kann's verstehn:
Wie mochtest du Sinn
dem Sang entnehmen?

SIEGFRIED

Das wirkte das Blut
eines wilden Wurms,
der mir vor Neidhöhl' erblasste:
Kaum netzt' es zündend
die Zunge mir,
da verstand ich der Vöglein Gestimm'.

WANDERER

Erschlugst den Riesen du,
wer reizte dich,
den starken Wurm zu bestehn?

SIEGFRIED

Mich führte Mime,
ein falscher Zwerg;
das Fürchten wollt' er mich lehren:
Zum Schwertstreich aber,
der ihn erstach,
reizte der Wurm mich selbst;
seinen Rachen riss er mir auf.

WANDERER

Wer schuf das Schwert
so scharf und hart,
dass der stärkste Feind ihm fiel?

SIEGFRIED

Das schweißt' ich mir selbst,
da's der Schmied nicht konnte:
Schwertlos noch wär ich wohl sonst.

WANDERER

Doch wer schuf
die starken Stücken,
daraus das Schwert
du dir geschweißt?

SIEGFRIED

Was weiß ich davon!
Ich weiß allein,
dass die Stücken mir nichts nützten,
schuf ich das Schwert mir nicht neu.

WANDERER bricht in ein
freudig gemütliches Gelächter aus
Das – mein ich wohl auch!

SIEGFRIED

Was lachst du mich aus?
Alter Frager,
hör' einmal auf;
lass mich nicht länger
hier schwatzen!

Kannst du den Weg
mir weisen, so rede:
Vermagst du's nicht,
so halte dein Maul!

WANDERER

Geduld, du Knabe!
Dünk' ich dich alt,
so sollst du Achtung mir bieten.

SIEGFRIED

Das wär nicht übel!
So lang ich lebe
stand mir ein Alter
stets im Wege:
Den hab ich nun fortgefegt.
Stemmst du dort länger
steif dich mir entgegen –
sieh dich vor, sag ich,
dass du wie Mime nicht fährst!

Er tritt näher an den Wanderer heran.

Wie siehst du denn aus?
Was hast du gar
für 'nen großen Hut?
Warum hängt er dir so ins Gesicht?

WANDERER

Das ist so des Wand'rers Weise,
wenn dem Wind entgegen er geht.

SIEGFRIED

Doch darunter fehlt dir ein Auge!
Das schlug dir einer
gewiss schon aus,
dem du zu trotzig
den Weg vertratst?
Mach dich jetzt fort!
Sonst könntest du leicht
das andre auch noch verlieren.

WANDERER

Ich seh, mein Sohn,
wo du nichts weißt,
da weißt du dir leicht zu helfen.
Mit dem Auge,
das als andres mir fehlt,
erblickst du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.

SIEGFRIED lacht
Zum Lachen bist du mir lustig! –
Doch hör,
nun schwatz ich nicht länger;
geschwind zeig' mir den Weg,
deines Weges ziehe dann du!
Zu nichts Andrem
acht' ich dich nütz:
Drum sprich, sonst spreng
ich dich fort!

WANDERER
Kenntest du mich,
kühner Spross,
den Schimpf spartest du mir!
Dir so vertraut,
trifft mich schmerzlich dein Dräuen.
Liebt' ich von je
deine lichte Art, –
Grauen auch zeugt ihr
mein zürnender Grimm.
Dem ich so hold bin,
allzu Hehrer,
heut nicht wecke mir Neid, –
er vernichtete dich und mich!

SIEGFRIED
Bleibst du mir stumm,
störrischer Wicht?
Weich' von der Stelle!
Denn dorthin, ich weiß,
führt es zur schlafenden Frau:
So wies es mein Vöglein,
das hier erst flüchtig entfloß.

Es wird allmählich wieder ganz finster.

WANDERER in Zorn ausbrechend
Es floh dir zu seinem Heil;
den Herrn der Raben
erriet es hier:
Weh ihm, holn sie's ein! –
Den Weg, den es zeigte,
sollst du nicht ziehn!

SIEGFRIED
Hoho! Du Verbieter!
Wer bist du denn,
dass du mir wehren willst?

WANDERER
Fürchte des Felsens Hüter!
Verschlossen hält
meine Macht die schlafende Maid:
Wer sie erweckte,
wer sie gewonne,

machtlos macht' er mich ewig! –
Ein Feuermeer
umflutet die Frau,
glühende Lohe
umleckt den Fels:
Wer die Braut begehrt,
dem brennt entgegen die Brunst.

Er winkt mit dem Speere.

Blick nach der Höh!
Erlugst du das Licht? –
Es wächst der Schein,
es schwillt die Glut;
sengende Wolken,
wabernde Lohe,
wälzen sich brennend
und prasselnd herab.
Ein Lichtmeer
umleuchtet dein Haupt;
bald frisst und zehrt dich
zündendes Feuer:
Zurück denn, rasendes Kind!

SIEGFRIED
Zurück, du Prahler, mit dir!
Dort, wo die Brünste brennen,
zu Brünnhilde muss ich dahin!

Er schreitet darauf zu.

WANDERER den Speer vorhaltend
Fürchtest das Feuer du nicht,
so sperre mein Speer dir den Weg!
Noch hält meine Hand
der Herrschaft Haft;
das Schwert, das du schwingst,
zerschlug einst dieser Schaft:
Noch einmal denn
zerspring es am ew'gen Speer!

SIEGFRIED das Schwert ziehend
Meines Vaters Feind!
Find' ich dich hier?
Herrlich zur Rache
geriet mir das!
Schwing deinen Speer:
In Stücken spalt ihn mein Schwert!

*Er ficht mit dem Wanderer und haut
ihm den Speer in Stücken. Furchtbarer
Donnerschlag.*

WANDERER zurückweichend
Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!

Er verschwindet.

SIEGFRIED
Mit zerfocht'ner Waffe
floh mir der Feige?

*Mit wachsender Helle haben sich
Feuerwolken aus der Höhe des
Hintergrundes herabgesenkt:
Die ganze Bühne erfüllt sich wie von
einem wogenden Flammenmeere.*

SIEGFRIED
Ha, wonnige Glut!
Leuchtender Glanz!
Strahlend nun offen
steht mir die Straße. –
Im Feuer mich baden!
Im Feuer zu finden die Braut!
Hoho! Hahei!
Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!

*Er setzt sein Horn an, und stürzt sich,
seine Lockweise blasend, in das Feuer. –
Die Lohe ergießt sich nun auch über
den ganzen Vordergrund. Man hört
Siegfrieds Horn erst näher, dann
fernher. – Die Feuerwolken ziehen
immer von hinten nach vorn, so dass
Siegfried, dessen Horn man wieder
näher hört, sich nach hinten zu, die
Höhe hinauf, zu wenden scheint.*

DRITTE SZENE

*Endlich beginnt die Glut zu erleichen;
sie löst sich wie in einen feinen,
durchsichtigen Schleier auf, der nun
ganz sich auch klärt und den heitersten,
blauen Himmelsäther, im hellsten
Tagesscheine, hervortreten lässt.
Die Szene, von der das Gewölk gänzlich
gewichen ist, stellt die Höhe eines
Felsengipfels [wie im dritten Aufzuge
der »Walküre«] dar: links der Eingang
eines natürlichen Felsengemaches;
rechts breite Tannen; der Hintergrund
ganz frei. – Im Vordergrunde, unter
dem Schatten einer breitästigen Linde,
liegt Brünnhilde, in tiefem Schlaf: sie ist
in vollständiger, glänzender Panzerrüstung,
mit dem Helm auf dem Haupte,
den langen Schild über sich gedeckt. –
Siegfried ist soeben im Hintergrunde,
am felsigen Saume der Höhe, angelangt.
[Sein Horn hatte zuletzt wieder ferner*

geklungen, bis es ganz schwieg.] –
Er blickt staunend um sich.

SIEGFRIED

Selige Öde
auf sonniger Höh!
In den Tann hineinsehend
Was ruht dort schlummernd
im schattigen Tann? –
Ein Ross ist's,
rastend in tiefem Schlaf!

Er betritt vollends die Höhe und schreitet langsam weiter vor; als er Brünnhilde noch aus einiger Entfernung gewahrt, hält er verwundert an.

Was strahlt mir dort entgegen? –
Welch glänzendes Stahlgeschmeid!
Blendet mir noch
die Lohe den Blick? –

Er tritt näher hinzu.

Helle Waffen! –
Heb ich sie auf?

Er hebt den Schild ab, und erblickt Brünnhildes Gesicht, das jedoch der Helm noch zum großen Teile verdeckt.

Ha! in Waffen ein Mann?
Wie mahnt mich wonnig sein Bild! –
Das hehre Haupt
drückt wohl der Helm?
Leichter würd ihm,
löst ich den Schmuck.

*Vorsichtig löst er den Helm und hebt ihn der Schlafenden vom Haupte ab:
Langes lockiges Haar bricht hervor. – Siegfried erschrickt.*

Ach! – wie schön! –

Er bleibt in den Anblick versunken.

Schimmernde Wolken
säumen in Wellen
den hellen Himmelssee:
Leuchtender Sonne
lachendes Bild
strahlt durch das Wogengewölk!

Er lauscht dem Atem.

Von schwelendem Atem
schwingt sich die Brust: –
Breach ich die engende Brünne?

Er versucht es mit großer Behutsamkeit – aber vergebens.

Komm, mein Schwert,
schneide das Eisen!

Er durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der ganzen Rüstung, und hebt dann die Brünne und die Schienen ab, so dass nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihm liegt. – Überrascht und staunend fährt er auf.

Das ist kein Mann! –
Brennender Zauber
zückt mir ins Herz;
feurige Angst
fasst meine Augen:
Mir schwankt und schwindelt
der Sinn! –
Wen ruf ich zum Heil,
dass er mir helfe? –
Mutter! Mutter!
Gedenke mein!

*Er sinkt mit der Stirn
an Brünnhildes Busen.
– Langes Schweigen. –
Dann fährt er seufzend auf.*

Wie weck ich die Maid,
dass sie ihr Auge mir öffne? –
Das Auge mir öffne?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt es mein Trotz?
Erträg ich das Licht? –
Mir schwebt und schwankt
und schwirrt es umher;
sehrendes Sehnen
zehrt meine Sinne:
Am zagenden Herzen
zittert die Hand!
Wie ist mir Feigem? –
Ist dies das Fürchten?
Oh Mutter! Mutter!
Dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau:
Die hat ihn das Fürchten gelehrt!
Wie end' ich die Furcht?
Wie fass ich Mut? –
Dass ich selbst erwache,

muss die Maid ich erwecken! –

Süß erbebt mir
ihr blühender Mund:

Wie mild erzitternd
mich Zagen er reizt! –

Ach, dieses Atems
wonnig warmes Gedüft'! –

Erwache! Erwache!

Heiliges Weib! –

Sie hört mich nicht. –

So saug ich mir Leben
aus süßesten Lippen –

sollt' ich auch sterbend vergehn!

*Er küsst sie lange und inbrünstig.
Erschreckt fährt er dann in die Höhe:
Brünnhilde hat die Augen aufgeschlagen.
Staunend blickt er sie an. Beide
verweilen eine Zeit lang in ihren gegen-
seitigen Anblick versunken.*

BRÜNNHILDE langsam und
feierlich sich zum Sitze aufrichtend
Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!
Lang war mein Schlaf;
ich bin erwacht:
Wer ist der Held,
der mich erweckt?

SIEGFRIED von ihrem Blicke und
ihrer Stimme feierlich ergriffen
Durch das Feuer drang ich,
das den Fels umbrann;
ich erbrach dir den festen Helm:
Siegfried bin ich,
der dich erweckt.

BRÜNNHILDE hoch
aufgerichtet sitzend
Heil euch, Götter!
Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!
Zu End ist nun mein Schlaf;
erwacht seh ich:
Siegfried ist es,
der mich erweckt!

SIEGFRIED in erhabenster
Entzückung
Oh Heil der Mutter,
die mich gebaß;
Heil der Erde,
die mich genährßt:

Dass ich das Aug' erschaut,
das jetzt mir Seligem lacht!

BRÜNNHILDE mit größter Bewegtheit

Oh Heil der Mutter,
die dich gebar;
Heil der Erde,
die dich genährt:
Nur dein Blick durfte mich schaun,
erwachen durft' ich nur dir! –
Oh Siegfried! Siegfried!
Seliger Held!
Du Wecker des Lebens,
siegender Licht!
Oh wüstest du, Lust der Welt,
wie ich dich je geliebt!
Du warst mein Sinnen,
mein Sorgen du!
Dich Zarten nährt' ich,
noch eh du gezeugt;
noch eh du geboren
barg dich mein Schild:
So lang lieb ich dich, Siegfried!

SIEGFRIED leise und schüchtern
So starb nicht meine Mutter?
Schlief die Minnige nur?

BRÜNNHILDE lächelnd
Du wonniges Kind,
deine Mutter kehrt dir nicht wieder.
Du selbst bin ich,
wenn du mich Selige liebst.
Was du nicht weißt
weiß ich für dich:
Doch wissend bin ich
nur – weil ich dich liebe. –
Oh Siegfried! Siegfried!
Siegender Licht!
Dich liebt' ich immer:
Denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke.
Der Gedanke, den ich nie
nennen durfte;
den ich nicht dachte,
sondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und stritt;
für den ich trotzte
dem, der ihn dachte;
für den ich büßte,
Strafe mich band,
weil ich nicht ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke –

dürftest du's lösen! –
mir war er nur Liebe zu dir.

SIEGFRIED

Wie Wunder tönt,
was wonnig du singst;
doch dunkel dünt mich der Sinn.
Deines Auges Leuchten
seh ich licht;
deines Atems Wehen
fühl ich warm;
deiner Stimme Singen
hör ich süß:
doch was du singend mir sagst,
staunend versteh ich's nicht.
Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen,
wenn alle Sinne
dich nur sehen und fühlen.
Mit banger Furcht
fesselst du mich:
Du Einz'ge hast
ihre Angst mich gelehrt.
Den du gebunden
in mächtigen Banden,
birg meinen Mut mir nicht mehr!

BRÜNNHILDE wehrt ihn sanft ab
und wendet ihren Blick nach dem Tann
Dort seh' ich Grane,
mein selig Ross:
Wie weidet er munter,
der mit mir schlief!
Mit mir hat ihn Siegfried erweckt.

SIEGFRIED

Auf wonnigem Munde
weidet mein Auge:
In brünstigem Durst
doch brennen die Lippen,
dass der Augen Weide sie labe!

BRÜNNHILDE ihn mit
der Hand bedeutend
Dort seh' ich den Schild,
der Helden schirmte;
dort seh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
Er schirmt, er birgt mich nicht mehr!

SIEGFRIED

Eine selige Maid
versehrte mein Herz;
Wunden dem Haupte
schlug mir ein Weib:
Ich kam ohne Schild und Helm!

BRÜNNHILDE mit
gesteigerter Wehmut
Ich sehe der Brünne
prangenden Stahl:
Ein scharfes Schwert
schnitt sie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löst es die Wehr:
Ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!

SIEGFRIED

Durch brennendes Feuer
fuhr ich zu dir;
nicht Brünne noch Panzer
barg meinen Leib:
Nun brach die Lohe
mir in die Brust
es braust mein Blut
in blühender Brunst;
ein zehrendes Feuer
ist mir entzündet:
Die Glut, die Brünnhilda
Felsen umbrann,
die brennt mir nun in der Brust! –
Oh Weib, jetzt lösche den Brand!
Schweige die schäumende Wut!

*Er umfasst sie heftig: Sie springt auf,
wehrt ihm mit der höchsten Kraft der
Angst und entflieht nach der andern Seite.*

BRÜNNHILDE

Kein Gott nahte mir je:
Der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
Heilig schied sie aus Walhall. –
Wehe! Wehe!
Wehe der Schmach,
der schmählichen Not!
Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!

SIEGFRIED

Noch bist du mir
dieträumende Maid:
Brünnhildes Schlaf
brach ich noch nicht.
Erwache! Sei mir ein Weib!

BRÜNNHILDE

Mir schwirren die Sinne;
mein Wissen schweigt:
Soll mir die Weisheit schwinden?

SIEGFRIED

Sangst du mir nicht,
dein Wissen sei
das Leuchten der Liebe zu mir?

BRÜNNHILDE

Trauriges Dunkel
trübt meinen Blick;
mein Auge dämmert,
mein Licht verlischt:
Nacht wird's um mich;
aus Nebel und Graun
windet sich wütend
ein Angstgewirr!
Schrecken schreitet
und bäumt sich empor!

*Sie birgt heftig die Augen
mit den Händen.*

SIEGFRIED löst ihr sanft
die Hände vom Blicke
Nacht umfängt
gebund' ne Augen:
mit den Fesseln schwindet
das finst're Graun:
Tauch aus dem Dunkel und sieh –
sonnenhell leuchtet der Tag!

BRÜNNHILDE in höchster
Ergriffenheit
Sonnenhell
leuchtet der Tag meiner Schmach!
Oh Siegfried! Siegfried!
Sieh meine Angst!
Ewig war ich,
ewig bin ich,
ewig in süß
sehnender Wonne –
doch ewig zu deinem Heil!
Oh Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Lass, ach lass!
Lasse von mir!
Nahe mir nicht
mit der wütenden Nähe!
Zwinge mich nicht
mit dem brechenden Zwang!
Zertrümm're die Traute dir nicht! –
Sahst du dein Bild
im klaren Bach?
Hat es dich Frohen erfreut?
Rührtest zur Woge
das Wasser du auf;

zerflösse die klare
Fläche des Bachs:
Dein Bild sähst du nicht mehr,
nur der Welle schwankend Gewog.
So berühre mich nicht,
trübe mich nicht:
Ewig licht
lachst du selig dann
aus mir dir entgegen,
froh und heiter ein Held! –
Oh Siegfried! Siegfried!
Leuchtender Spross!
Liebe – dich,
und lasse von mir:
Vernichte dein Eigen nicht!

SIEGFRIED

Dich – lieb ich:
oh liebstest mich du!
Nicht hab' ich mehr mich;
oh hätte ich dich! –
Ein herrlich Gewässer
wogt vor mir;
mit allen Sinnen
seh ich nur sie,
die wonnig wogende Welle:
Brach sie mein Bild,
so brenn ich nun selbst,
sengende Glut
in der Flut zu kühlen;
ich selbst, wie ich bin,
spring in den Bach: –
Oh dass seine Wogen
mich selig verschlängen,
mein Sehnen schwänd in der Flut! –
Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lache und lebe,
süßeste Lust!
Sei mein! Sei mein! Sei mein!

BRÜNNHILDE

Oh Siegfried! Dein –
war ich von je!

SIEGFRIED

Warst du's von je,
so sei es jetzt!

BRÜNNHILDE

Dein werd' ich
ewig sein!

SIEGFRIED

Was du sein wirst,
sei es mir heut!
Fasst dich mein Arm,
umschling ich dich fest;
schlägt meine Brust
brünstig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Atem sich;
Aug in Auge,
Mund an Mund
dann bist du mir,
was bang du mir warst und wirst!
Dann brach sich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?

Er hat sie umfasst.

BRÜNNHILDE

Ob jetzt ich dein? –
Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen;
keuschestes Licht
lodert in Gluten;
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!
Ob jetzt ich dein? –
Siegfried! Siegfried!
Siehst du mich nicht!
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich presst,
entbrennst du mir nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer,
ühlst du es nicht?
Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?

SIEGFRIED

Ha!
Wie des Blutes Ströme sich zünden,
wie der Blicke Strahlen sich zehren;
wie die Arme brünstig sich pressen –
kehrt mir zurück
mein kühner Mut,
und das Fürchten, ach!
das ich nie gelernt –
das Fürchten, das du
mich kaum gelehrt:
Das Fürchten – mich düngt –
ich Dummer vergaß es nun ganz!

*Er lässt bei den letzten Worten
Brünnhilde unwillkürlich los.*

BRÜNNHILDE im höchsten
Liebesjubel wild auflachend
Oh kindischer Held!
Oh herrlicher Knabe!
Du hehrster Taten
Lachend muss ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend lass uns verderben –
lachend zugrunde gehn!
Fahr hin, Walhalls
leuchtende Welt!
Zerfall in Staub
deine stolze Burg!
Leb wohl, prangende
Götterpracht!
Ende in Wonne,
du ewig Geschlecht!
Zerreißt, ihr Nornen,
das Runenseil!
Götterdämm'rung,
dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein! –
Mir strahlt zur Stunde
Siegfrieds Stern
er ist mir ewig,
ist mir immer,
Erb und Eigen,
ein und all:
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

SIEGFRIED
mit Brünnhilde zugleich
Lachend erwachst
du wonnige mir:
Brünnhilde lebt!
Brünnhilde lacht!
Heil dem Tage,
der uns umleuchtet!
Heil der Sonne,
die uns bescheint!
Heil dem Licht,
das der Nacht enttaucht!
Heil der Welt,
der Brünnhilde lebt.
Sie wacht! Sie lebt!
Sie lacht mir entgegen:
Prangend strahlt
mir Brünnhildes Stern!
Sie ist mir ewig,
ist mir immer,
Erb und Eigen,
ein und all:
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

*Brünnhilde stürzt sich
in Siegfrieds Arme.
Der Vorhang fällt.*

AUTORENBIOGRAPHIEN

MICHAEL P. STEINBERG

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

Zwischen 1988 und 2005 war Steinberg Mitglied des Cornell University Department of History. Er studierte an der Princeton University und der University of Chicago und kehrte später an beide Universitäten als Gastprofessor zurück. In gleicher Position lehrte er auch an der École des hautes études en sciences sociales in Paris und der National Tsing Hua University in Taiwan. Steinbergs Forschungsschwerpunkt ist die moderne Kulturgeschichte Deutschlands und Österreichs mit einem besonderen Schwerpunkt auf der deutsch-jüdischen Geistesgeschichte und der Kulturgeschichte der Musik. In diesen Themenbereichen hat er zahlreiche Texte verfasst und Vorträge gehalten, so unter anderem für die New York Times, das Lincoln Center for the Performing Arts, das Bard Music Festival, das Aspen Music Festival and School und die Salzburger Festspiele. Zudem ist er als künstlerischer Berater für das Teatro alla Scala di Milano sowie für die Staatsoper Unter den Linden tätig. Darüber hinaus ist Michael P. Steinberg Mitglied des American Council of Learned Societies, des National Endowment for the Humanities, der John Simon Guggenheim Memorial Foundation und erhielt den Berlin Prize der American Academy. Im Jahr 2000 veröffentlichte er das Buch *Austria as Theater and Ideology: The Meaning of the Salzburg Festival*, dessen deutsche Ausgabe *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele* 2001 mit dem österreichischen Victor Adler Staatspreis ausgezeichnet wurde.

Zu Steinbergs aktuellen Buchveröffentlichungen zählen unter anderem *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and 19th-Century Music* aus dem Jahre 2004, *Reading Charlotte Salomon*, 2006 gemeinsam herausgegeben mit Monica Bohm-Duchen, und das 2007 erschienene *Judaism Musical and Unmusical*.

DEREK GIMPEL

Derek Gimpel arbeitet als Regisseur, Dramaturg, Übersetzer und Choreograph. In der Spielzeit 2011/12 übernahm er die Choreographie für Harry Kupfers Neuinszenierung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* an der Oper Zürich, zudem arbeitete er mit Studenten am Royal College of Music in London. Im Juli wurde seine deutsche Übersetzung von Donizettis *Le convenienze e inconvenienze teatrali* unter Michael Sanderling an der Dresdner Philharmonie uraufgeführt. Derek Gimpel studierte Kunst- und Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und Cembalo bei Sieglinde Steitz. Für seine Abschlussarbeit beschäftigte er sich mit Bühnenkompositionen von Wassily Kandinsky. Als Regisseur realisierte er verschiedene Inszenierungen für das Musiktheater im In- und Ausland. Für den in Kooperation des Teatro alla Scala di Milano und der Staatsoper Unter den Linden Berlin entstehenden Ring-Zyklus mit Guy Cassiers ist Derek Gimpel als Artistic Production Manager tätig. Mit Harry Kupfer arbeitete er u. a. bei dessen Wagner-Zyklus an der Staatsoper Berlin zusammen. Von 1996 bis 2001 war er an diesem Haus Regieassistent und Abendspielleiter.

DETLEF GIESE

Detlef Giese, geboren 1972 in Dessau, aufgewachsen in Vorpommern, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte, daneben arbeitete er als Kirchenmusiker. Im Anschluss an seine Ausbildung war er von 1998 bis 2004 als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrgebiets Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Dort promovierte er, im Anschluss arbeitete er freiberuflich, u. a. als Konzertredakteur an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Dramaturg der Berliner Singakademie sowie als Lektor von Schott Music. Er veröffentlichte eine Monographie *Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Aufsätze in Sammelbänden und Zeitschriften, zahlreiche Programmheftbeiträge sowie kürzlich einen Opernführer zu Giuseppe Verdis *Aida*. Darüber hinaus gestaltete er Rundfunksendungen, hielt wissenschaftliche Vorträge sowie Opern- und Konzerteinführungen, moderierte musikalische Veranstaltungen und nahm Lehraufträge in Berlin, Dresden und München wahr. Seit September 2008 ist Detlef Giese als Dramaturg an der Staatsoper Unter den Linden tätig. Dort betreut er die Konzerte sowie ausgewählte Opernproduktionen, u. a. die Barockmusikprojekte von René Jacobs.

TOEELHUIS



EIN HAUS DER KÜNSTLER

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

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

EIN HAUS DER UNTERSCHIEDE

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

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

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

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

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

EIN HAUS IN DER STADT, IN BELGIEN UND DER WELT

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

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

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

EASTMAN COMPANY

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

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

Die Eastman Company ist am Toneelhuis Antwerpen und am deSingel International Arts Campus ansässig. Darüber hinaus ist Sidi Larbi Cherkaoui Associate Artist am Sadler's Wells Theatre London. Seit der Gründung von Eastman verwirklichte Sidi Larbi Cherkaoui u. a. Projekte wie *Babel (Words)*, *Play*, *Rein*, *TeZukA* und *Puz/zle* unter dem Dach der Company. Eastman koordiniert auch sämtliche Arbeiten von Sidi Larbi Cherkaoui für andere Institutionen.

Internationale Partner der Eastman Company sind u. a. Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, die Grande Halle de La Villette Paris, das Theaterfestival Boulevard's Hertogenbosch, das Festspielhaus Sankt Pölten, die Fondazione Musica per Roma und das Sadler's Wells Theatre London. Eastman wird von flämischen Behörden und der BNP Paribas Foundation unterstützt.

TEXT- UND BILDNACHWEISE

Die Texte von
MICHAEL P. STEINBERG, DEREK GIMPEL und DETLEF GIESE
sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Die **ZEITTAFFEL** sowie die
HANDLUNG erstellte **DETLEF GIESE**.

Die **WAGNER-ZITATE** sind entnommen aus
Richard Wagner: *Werke, Schriften und Briefe*,
hrsg. von Sven Friedrich, Berlin 2004 (Digitale Bibliothek Bd. 197).
Die Zitate folgen dem ursprünglichen Wortlaut,
die Originalbeiträge sowie das Libretto der neuen Rechtschreibung.

FOTOS

Monika Rittershaus

(Dokumentation der szenischen Proben vom 13., 17. und 18. September 2012)

ABBILDUNG UMSCHLAGINNENSEITE

Videoprojektion von Kurt D'Haeseleer

WAGNER-PORTRAIT

Martin Geck: *Die Bildnisse Richard Wagners*, München 1970.

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

PRODUKTION

MUSIKALISCHE LEITUNG

Daniel Barenboim

INSZENIERUNG

Guy Cassiers

BÜHNENBILD

Guy Cassiers | Enrico Bagnoli

KOSTÜME

Tim Van Steenbergen

LICHT

Enrico Bagnoli

VIDEO

Arjen Klerkx | Kurt D'Haeseleer

CHOREOGRAPHIE

Sidi Larbi Cherkaoui

DRAMATURGIE

Michael P. Steinberg | Detlef Giese

PREMIERENBESETZUNG

SIEGFRIED Lance Ryan

MIME Peter Bronder

DER WANDERER Juha Uusitalo

ALBERICH Johannes Martin Kränzle

FAFNER Mikhail Petrenko

ERDA Anna Larsson

BRÜNNHILDE Iréne Theorin

DER WALDVOGEL Rinnat Moriah

TÄNZER DER

EASTMAN COMPANY

STAATSKAPELLE BERLIN

Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden

mit dem Teatro alla Scala di Milano

in Zusammenarbeit mit dem Toneelhuis Antwerpen

PREMIERE

3. OKTOBER 2012

SCHILLER THEATER



„Musik!“

Theater! Malerei! Bei uns kann jeder nach seiner Façon glücklich werden.

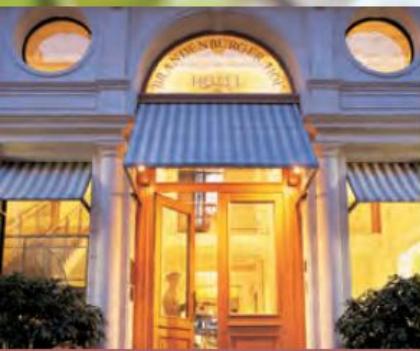


BRANDENBURGER HOF

Berlin

DIE QUADRIGA

Member of Small Luxury Hotels of the World



5 Sterne • 14 Suiten • 58 Zimmer • Fine dining • Lounge & Bar

Eislebener Straße 14, 10789 Berlin - Charlottenburg
Telefon +49 (0)30.2 14 05-0

www.brandenburger-hof.com

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Staatsoper im Schiller Theater
Bismarckstr. 110, 10625 Berlin

INTENDANT Jürgen Flimm

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

TEXT- UND BILDREDAKTION

Dr. Detlef Giese

MITARBEIT

Elizabeth Lee | Lena Schütte
Dorothea Schuldt | Martin Wohlrapp

GESTALTUNG scrollan

DRUCK Druckerei Conrad

PAPIER LuxoArt Samt (FSC-zertifiziert)



SCHIMMERnde
WOLKEN
SÄUMEN IN WELLEN
DEN HELLEN
HIMMELSEE:
LEUCHTENDER SONNE
LACHENDES BILD
STRAHLT DURCH DAS
WOGENGEWÖLK!

Siegfried, 3. Akt, 3. Szene