GÖTTER-DÄMMERUNG

DER RING

STAATSTHEATER KARLSRUHE

ERSCHAUT
EURE EWIGE
SCHULD

GÖTTERDÄMMERUNG

Dritter Tag des Bühnenfestspiels **Der Ring des Nibelungen**
von Richard Wagner
Libretto vom Komponisten
In deutscher Sprache mit deutschen & englischen Untertiteln

Siegfried	**DANIEL FRANK a. G. / DANIEL BRENNA a. G.**
Gunther	**Ks. ARMIN KOLARCZYK**
Hagen	**Ks. KONSTANTIN GORNY**
Alberich	**JACO VENTER a. G.**
Brünnhilde	**HEIDI MELTON a. G.**
Gutrune	**CHRISTINA NIESSEN**
Waltraute	**KATHARINE TIER / SARAH CASTLE a. G.**
1. Norn	**KATHARINE TIER / SARAH CASTLE a. G.**
2. Norn	**DILARA BAŞTAR**
3. Norn	**AN DE RIDDER a. G.**
Woglinde	**AGNIESZKA TOMASZEWSKA**
Wellgunde	**DILARA BAŞTAR**
Floßhilde	**KATHARINE TIER / SARAH CASTLE a. G.**

Musikalische Leitung	**JUSTIN BROWN**
Regie	**TOBIAS KRATZER**
Ausstattung	**RAINER SELLMAIER**
Chorleitung	**ULRICH WAGNER**
Licht	**STEFAN WOINKE**
Dramaturgie	**BETTINA BARTZ, BORIS KEHRMANN**

BADISCHE STAATSKAPELLE
HERREN DES BADISCHEN STAATSOPERNCHORES
(BASSSOLI: ALEXANDER HUCK / WOLFRAM KROHN)
HERREN DES EXTRACHORES DES STAATSTHEATERS
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS

PREMIERE 15.10.17 GROSSES HAUS
Aufführungsdauer 5 ¾ Stunden, zwei Pausen

Regieassistenz & Abendspielleitung **ANJA KÜHNHOLD** Musikalische Assistenz **DANIELE SQUEO** Musikalische Assistenz & Einstudierung **RAINER ARMBRUST, MIHO UCHIDA** Studienleitung & Assistenz **IRENE-CORDELIA HUBERTI** Mitarbeit Choreinstudierung **MARIUS ZACHMANN** Ausstattungsassistenz **CLARA-LUISA HERTEL** Bühnenbildassistenz **ERIKA HOPPE** Kostümassistenz **FRIEDERIKE HILDENBRAND** Soufflage **EVELYN WALLPRECHT** Inspizienz **GABRIELLA MURARO** Leitung der Statisterie **OLIVER REICHENBACHER** Dramaturgiehospitanz & Übertitel **FELIA HOFFMANN**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühneninspektor **RUDOLF BILFINGER** Bühne **STEPHAN ULLRICH, EKHARD SCHEU** Leiter der Beleuchtungsabteilung **STEFAN WOINKE** Leiter Ton- und Videotechnik **STEFAN RAEBEL** Ton / Video **GUNTER ESSIG** Leiterin der Requisite **MEGAN ROLLER** Werkstättenleiter **GUIDO SCHNEITZ** Malsaalvorstand **GIUSEPPE VIVA** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG**

Kostümdirektorin **CHRISTINE HALLER** Gewandmeister/-in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP, GABRIELA WANZEK** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, NICOLE EYSSELE, VALENTIN KAUFMANN** Modisterei **DIANA FERRARA, BRITTA HILDEBRANDT** Kostümbearbeitung **ANDREA MEINKÖHN** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, ARIN GRÜN, NIKLAS KLAIBER, MARION KLEINBUB, MELANIE LANGENSTEIN, CAROLIN MASKE, JASMIN MÜLLER, DOROTHE SONNTAG-MOLZ, SOTIRIOS NOUTSOS**

WIR DANKEN
für die Unterstützung durch den Richard-Wagner-Verband Karlsruhe e. V.

der Privatbrauerei Hoepfner GmbH für die Unterstützung der Premierenfeier

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.

DEN RING, SIEGFRIEDS LIEBESPFAND?

Heidi Melton, Daniel Frank

WISST IHR, WIE DAS WARD?

ZUM INHALT

Der Kampf um einen unheilvollen Ring währt schon seit Generationen. Was als Streit zwischen Gott Wotan und dem Nibelungen Alberich begann, greift nun vollständig auf die Welt der Menschen über.

Vorspiel

Drei Nornen wachen über das Schicksal der Menschen. Jetzt erfasst sie Verzweiflung. Wotan hat sich von der Welt zurückgezogen und wartet auf das Ende. Und auch sie selbst können nur noch tatenlos zusehen. Der Faden der Erzählung ist gerissen.

Siegfried und Brünnhilde lieben sich. Er hat sie einst aus tiefem Schlaf erweckt, sie ihn zum Mann gemacht. Trotzdem sucht Siegfried nun das Abenteuer und will hinaus in die Welt. Zum Abschied schenkt er Brünnhilde den Ring des Nibelungen, von dessen Fluch er nichts ahnt. Sie vertraut ihm dafür ihr kostbarstes Gut, das Pferd Grane an.

1. Akt

Am Hof der Gibichungen herrscht Trübsinn. Gunther, der die Herrschaft von seinen Eltern geerbt hat, hadert damit, sich durch eigene Ruhmestaten bewähren zu müssen. Der Fortbestand der Dynastie ist durch die Ehelosigkeit Gunthers und seiner Schwester Gutrune gefährdet. Ihr Halbbruder Hagen stellt ihnen die Lösung aller Probleme vor Augen: Siegfried. Der solle Gutrunes Ehemann werden – und Gunther dabei helfen, die starke Brünnhilde als Braut zu erobern.

Als Siegfried am Hof der Gibichungen eintrifft, scheinen sich die Hoffnungen der Gibichungen zu erfüllen. Ein von Hagen empfohlener Zaubertrank lässt Siegfried Brünnhilde vergessen und sich in Gutrune verlieben. Auch zwischen Gunther und Siegfried entsteht eine enge Verbindung: Sie schwören sich „Blutbrüderschaft“ bis in den Tod. Gemeinsam machen die beiden sich auf, um Brünnhilde zu erbeuten.

Allein zurückgelassen zeigt Hagen sein wahres Gesicht: Er ist der Sohn Alberichs. Siegfried wie Gunthers Brautfahrt sind ihm nur Mittel zum Zweck, den Ring des Nibelungen zu gewinnen.

Brünnhilde erhält Besuch. Durch Wolken und Wald glaubt sie ihre Schwester Waltraute nahen zu sehen. Was Brünnhilde vom Schicksal ihres Vaters Wotan erfahren muss, erschüttert sie. Aber den Ring her-

auszugeben, der „Gott und Welt“ versöhnen könnte, lehnt sie ab. Nichts bedeutet ihr mehr als Siegfrieds Liebespfand. Ihre Besucherin muss unverrichteter Dinge abziehen.

Aber Brünnhildes Leidensgeschichte ist noch nicht zu Ende. Gunther und Siegfried treiben ein böses Spiel mit ihr. Mit Hilfe von Siegfrieds Tarnhelm gelingt es ihnen, zu Brünnhilde vorzudringen – und ihr den Ring abzunehmen. Brünnhilde durchschaut die Täuschung nicht. Sie glaubt sich von Gunther bezwungen.

2. Akt

Hagen wird von seiner Vergangenheit heimgesucht. Sein Vater Alberich hat einst der Liebe entsagt, um den Ring zu erlangen, und verlangt vom Sohn, diesem Ziel treu zu bleiben. Nur dafür hat er ihn gezeugt. Hagen fügt sich. Siegfried kehrt zurück. Nun, da er Gunther die Braut erobern half, kann er Gutrune heiraten. Hagen ruft seine Mannen zusammen. Er befiehlt ihnen Tiere zu schlachten, um Gunthers Ankunft zu feiern.

Gunther führt Brünnhilde heim. Was als Triumph geplant war, gerät zum Fiasko, als Brünnhilde Siegfried begegnet. Sie sucht Hilfe bei ihrem Geliebten. Doch der streitet ab, sie zu kennen. Brünnhilde zeiht Gunther und Siegfried der Lüge. Den Ring, den sie an Siegfrieds Hand erblickt, könne nur er ihr geraubt haben. Sie bezeichnet Siegfried öffentlich als ihren untreuen Gemahl. Gunther sieht sich vor aller Augen bloßgestellt.

Hagen nutzt die Gunst der Stunde. Er entlockt Brünnhilde, die sich von Siegfried betrogen glaubt, dessen verwundbare Stelle am Rücken. Und auch für Gunther gibt es kein Zurück mehr. Hagen eröffnet ihm den einzigen Ausweg, seine Schande vergessen zu machen: Siegfrieds Tod. Getarnt als Jagdunfall will man den Mord vor Gutrune verbergen.

3. Akt

Siegfried begegnen drei ihm unbekannte Wesen. Sie erheben Anspruch auf den Ring, der einst aus dem Rheingold geschmiedet wurde. Mit weiblicher Verführungskunst versuchen sie, den Ring von ihm zu bekommen. Als er sich weigert, zeigen sie ein anderes Gesicht: Sie prophezeien ihm seinen baldigen Tod und warnen ihn vor dem Fluch, den die „nächtlich webenden Nornen“ kennen. Siegfried verspottet sie und schlägt alle Warnungen in den Wind. Trotzig überlassen sie ihn seinem Schicksal.

Hagen lockt Siegfried in die Falle. Bei einer Jagdpause ermuntert er ihn, vor Gunther und den Mannen aus seinem Leben zu erzählen. Angeregt durch einen neuen Trank, kehrt Siegfrieds Erinnerung zurück. Mit Schrecken wird ihm bewusst, dass er selbst einst Brünnhilde zur Frau gewann. Hagen ersticht ihn hinterrücks: „Meineid rächt ich!“ Gunther und die Mannen sind entsetzt.

Gutrune plagen böse Ahnungen. Ihre schlimmsten Befürchtungen bestätigen sich: Siegfried ist tot. Gutrune wütet gegen ihre Brüder. Hagen ersticht Gunther. Aber auch ihm gelingt es nicht, den Ring an sich zu reißen.

Einzig Brünnhilde bricht den Fluch. An der Leiche Siegfrieds beschließt sie, die Geschichte auf ihre Weise zu Ende zu bringen. Sie entsagt dem Ring – und überantwortet die Götter den Flammen.

Tobias Kratzer

THE
Das Rheingold

END

DAS ENDE ALS BEGINN

ZUR INSZENIERUNG

Tobias Kratzer und Rainer Sellmaier im Gespräch mit Bettina Bartz

Muss das Publikum die vorhergehenden Abende gesehen haben, um eure „Götterdämmerung" zu verstehen?

Tobias Kratzer Ich glaube nicht. Man hat vielleicht etwas mehr davon, wenn man alles gesehen hat, denn es gibt ein paar Anspielungen auf die vorangegangenen Teile. Aber unsere Inszenierung ist so konzipiert, dass sie für sich allein stehen kann. Das ist auch ein Vorteil des letzten Teils, den hat Wagner ja 1848 als allererstes entworfen, unter dem Titel **Siegfrieds Tod**. Erst ab 1851 hat er angefangen, die Vorgeschichte auszuschmücken und als Zyklus zu komponieren. Daher ist die **Götterdämmerung** eine Tragödie, die stärker in sich abgeschlossen ist als die anderen Teile. Und weil die Vorgeschichte auch hier nochmal aufgerufen und erzählt wird, ist es eigentlich das große „all in one"-Paket.

Als junges Regieteam habt ihr bereits beachtliche Erfolge aufzuweisen und seid vor keinem noch so schweren Stück zurückgeschreckt. „Götterdämmerung" hält selbst in der Liga der langen Opern den Rekord. Welchen Fehler sollte man hier nicht machen?

TK Angst vor der Länge haben. **Götterdämmerung** ist zwar ein langer Abend, dadurch, dass sie sehr viele Szenen hat, aber es stellen sich für mich innerhalb der einzelnen Szenen eigentlich kaum Längen ein, weil sie ökonomisch komponiert und psychologisch schlüssig sind. Die Handlung wird spannend vorwärtsgetrieben. Das folgt einer Dramaturgie permanenter Cliffhanger.

Rainer Sellmaier Wir versuchen auch visuell nicht zu langweilen, weil das Auge ja mithört. Und wenn durch Bühnenbild und Licht ein neuer optischer Reiz da ist, ist natürlich auch das Ohr aufnahmebereiter.

TK Wobei wir noch nie so schlichte Räume hatten wie hier. In Bezug auf die Bühnenästhetik sind dies die schmucklosesten, abstraktesten Räume, mit denen wir je gearbeitet haben.

Wie kommt das? Was war neu für euch?

RS Jede Arbeit ist neu. Wir machen ja immer Prototypen und können nie vorhersehen, ob es gut geht. Jedes Stück ist eine Neuentwicklung, bei der wir erst in der Praxis feststellen, was funktioniert, was nicht.

TK Für uns ist natürlich auch die Tatsache neu, dass wir das Stück im Kontext von drei anderen Aufführungen machen – mit drei anderen Regieteams. Wir denken dieses Stück nicht nur als Einzelwerk, sondern als viertes in einer Reihe. Bekanntermaßen ist das Konzept, den **Ring** von vier verschiedenen Teams machen zu lassen schon 1999/2000 in Stuttgart ausprobiert worden und hat gezeigt, dass es möglich ist, die Stücke autonom zu denken. Das Thema war für mich also eigentlich vom Tisch. Was es für mich wieder interessant gemacht hat, war die Idee eines „dialogischen Prinzips", das ich ausprobieren wollte. Ich habe versucht, die **Götterdämmerung** nicht autonom, sondern wirklich als viertes Stück in einem Gesamtprojekt zu inszenieren und mich mit den drei Kollegen vor mir auseinanderzusetzen. Das war eine spannende Sache, weil man sich nicht nur in seiner eigenen Welt bewegt. Aus der Auseinandersetzung mit den drei Ästhetiken unserer Vorgänger ist dann fast eine Art von Bildverzicht entstanden. Unsere Räume rühren nicht allein aus der Spezifik des Stückes, sondern auch aus dem Wunsch nach Konzentration.

RS Ästhetisch kann man die unterschiedlichen Handschriften natürlich nicht auf einen Nenner bringen. Wir haben uns deshalb dazu entschlossen, den Dialog mit den drei Regisseuren auf einer anderen Ebene anzusetzen und nicht ästhetische Details, sondern die Regisseure selbst zu zitieren.

Die drei Regietypen mit den drei Nornen zu verschmelzen, scheint mir originell. Die Nornen sind ja eher außenstehende Erzählerfiguren.

TK Ich fand die Position der Nornen auf erstaunliche Weise parallel zu jener meiner drei Regiekollegen, die ihre Arbeit schon geleistet haben, jetzt bestenfalls noch in Erinnerungen an die vorangegangenen Teile schwelgen, aber nicht mehr aktiv werden können. Als bloße Satire wäre so ein Gedanke natürlich zu dünn, aber als Metapher für die Weltläufte, deren dunkles Ende wir ahnen, die sich unserem Zugriff dennoch entziehen, geht das aber weit über eine innerbetriebliche Parodie hinaus. Die Nornen sind deshalb bei uns auch nicht nach dem Vorspiel abgespielt, sondern wir erzählen ihre Geschichte weiter. Sie kennen den tragischen Ausgang der **Götterdämmerung** und versuchen verzweifelt, aber vergeblich, das Schicksal aufzuhalten und Einfluss zu nehmen. Das geht soweit, dass sie sich auch die Rollen Waltrautes und der Rheintöchter aneignen. Gerade die Rheintöchter klingen in der **Götterdämmerung** ja ganz anders als im **Rheingold**. Mit ihren Warnungen rufen sie nicht nur textlich sondern auch musikalisch plötzlich eine ganz andere Welt auf – nämlich die der Nornen. Das ist eine einkomponierte Parallele, die durch die Doppelbesetzung kenntlich wird.

RS Für uns werden die Nornen als aktive Mitspieler viel interessanter, indem sie etwas wollen und nicht nur etwas berichten.

Wie stark sind sie in Kostüm und Maske an das Äußere der drei Regisseure angelehnt?

RS Eins zu eins wäre das sowieso nicht möglich gewesen, weil die Nornen Frauen sind und man sie dann mit Countertenören

hätte besetzen müssen. Aber es geht auch nicht um privates Wiedererkennen, sondern um Typen, Prototypen von verschiedenen Charakteren. Es sollen auch keine Karikaturen sein. Der aktuelle Arbeitsstand ist, dass wir etwas übertreiben, um die Eigenheiten kenntlicher zu machen. Was man wiedererkennt, ist außerdem die Situation von drei Kollegen, die eigentlich dasselbe wollen, aber trotzdem so verschieden sind, dass sie sich nie einigen können.

TK Man steht als Regisseur ja auch für eine Handschrift, einen Stil oder eine Herangehensweise. Damit spielen wir. Ich muss da an Lessings berühmte Ring-Parabel denken. Für mich stehen die drei Nornen metaphorisch für drei Haltungen zur Welt. Alle drei sind mit ihren Büchern gestrandet, nämlich mit der Partitur des **Rings**. Jetzt müssen sie sich darauf einen Reim machen, die „Heilige Schrift" auslegen und sich aneignen. Sie fühlen sich alle drei diesem Werk verpflichtet und gehen deutlich verschieden damit um.

Ein bisschen Humor ist erlaubt?

TK Finde ich nicht nur erlaubt, sondern absolut notwendig bei einer so bitterschwarzen Tragödie.

Das Setting eurer Inszenierungen ist meist realistisch. Dass Gunther mit Jeep einfährt und Brünnhilde in Großaufnahme erscheint, lässt sich also erwarten. Aber wie geht ihr mit den Märchenrequisiten Vergessenstrank und Tarnhelm um?

TK Gerade beim Tarnhelm habe ich versucht, den Umgang besonders konkret, aber ohne komplizierte Aktualisierung anzulegen. Ich versuche, ihm eine Geschichte zu geben. Er wird zunächst ganz harmlos, als Spielzeug von Brünnhilde und Siegfried eingeführt, und erst langsam wächst ihm dann eine tragische Funktion zu. Mir stellt sich dann gar nicht die Frage nach der Übersetzbarkeit in ein Heute. Der Tarnhelm hat ja per se eine metaphorische Funktion, denn Täuschung und Trug, auch Identitätsverweigerung sind zeitlos und parabelhaft.

RS Da der Tarnhelm bei uns öfter als bei Wagner vorgesehen zum Einsatz kommt, kann man seine Wirkung sehr gut beobachten und verstehen, auch wenn er vielleicht unspektakulär aussieht. Eine mehr spektakuläre, mehr futuristische Technik zu erfinden, würde nicht funktionieren. Nichts ist schwerer als Technik der Zukunft zu erfinden, weil das eigentlich immer mehr über die Gegenwart aussagen würde.

TK Bei den Tränken ist das ähnlich. Auch das erzählen wir ohne komplizierte Mixturen, sondern über die Wirkung. Wenn Siegfried in Ohnmacht fällt, kann das auch bedeuten, dass er noch nie im Leben Alkohol getrunken hat und der ihn das erste Mal umwirft. Oder man kann es psychologisch deuten, dass er vergessen will. Das funktioniert auch beim zweiten Trank, wo Hagen gar kein Zaubermittel braucht. Er kitzelt aus Siegfried einfach durch geschicktes Fragen die Traumata seiner Vergangenheit heraus. Das funktioniert wie in der Psychoanalyse.

Für Nothung habt ihr auch eine psychoanalytische Lösung gefunden.

TK Hier ist interessant, dass das Schwert in **Walküre** und **Siegfried** konkret eine Waffe meint. In der **Götterdämmerung** wird damit nicht mehr gekämpft. Es kommt nur noch im Bett bei Brünnhilde zum Einsatz. Das liest sich so vulgär-freudianisch, dass

man es zuerst kaum glauben mag. Aber in der Tat ist Nothung in der **Götterdämmerung** nur noch Ausweis der Männlichkeit Siegfrieds und kein reales Objekt mehr. Mit seiner Männlichkeit geht Siegfried aber – zumindest in der **Götterdämmerung** – noch ganz unschuldig um, was ich in Bezug auf die anderen Männer interessant finde. Siegfried ist allen Formen von Geschlecht und Sexualität gegenüber offen. Er ist da in einem unbedarften, präpubertären Zustand im positiven Sinne. Da wirkt er erstaunlicherweise noch jünger, reiner, unschuldiger als der kraftstrotzende Siegfried des **Siegfrieds**. Im Gegensatz dazu hadern Gunther und Hagen sehr mit ihrer Männlichkeit. Bei uns handelt der zweite Akt von traumatisch fehlgeleiteter Männlichkeit, was eine aktuelle Frage aufwirft, ohne dass man sie an der Oberfläche noch aktualisieren müsste. Siegfrieds unschuldige Männlichkeit steht im scharfen Kontrast zu den beiden Politikern Gunther und Hagen, die sich – jeder auf seine Weise – als defizitär erleben, gerade in der reinen Männerwelt, die das Stück entwirft.

Welche Bedeutung hat das Pferd Grane in diesem Kontext?

TK Für Hagen stellt der Hengst eine permanente Provokation dar. Für Brünnhilde gab es offenbar nur drei Liebeserfahrungen in ihrem Leben: der Vater, das Pferd und Siegfried. Der Vater spielt in der **Götterdämmerung** nur noch als abwesender eine Rolle. Dass sie das Pferd Grane Siegfried mitgibt, ist ihr größtmöglicher Liebesbeweis. Und dass sie schließlich für den blutigen Racheschwur auch von Grane Abschied nimmt, bedeutet den endgültigen Abschied von ihrer Unschuld. Erst damit fügt sie sich bei uns endgültig und contre cœur in die Intrigen der Gibichungen.

Ihr führt drei verschiedene Ästhetiken vor, wie man mit einem Pferd auf der Bühne umgehen kann: Man kann es der Vorstellung der Zuschauer überlassen, einen Tierkörper nachbauen oder ein lebendiges Pferd engagieren.

TK Es gibt noch die vierte Möglichkeit, dass man es gleichsam nur episch aufruft: Wenn Brünnhilde am Ende Grane ins Feuer führt, verbrennt sie bloß die Seiten der Partitur.

RS Es sind unterschiedliche Facetten für unterschiedliche Situationen und unterschiedliche Symbolgehalte. Ein echtes Tier kann etwas Erhabenes haben, und wenn es dann geschlachtet wird, etwas Gruseliges. Es kann etwas Putziges haben, wenn man Möhren vom Frühstücksbüffet stiehlt.

TK Ich war selbst erstaunt, wie konkret die Vorgänge mit dem Pferd auskomponiert sind: wie es zurückschreckt, wenn Hagen sich nähert, wie Siegfried es beruhigt usw. Damit wollte ich präzise umgehen. Aber es ging mir dabei auch um den Wechsel von Komödie und Tragödie, der durch die verschiedenen Mittel des Stücks unterstrichen wird. Es hat im ersten Akt etwas von Boulevardtheater, wo die Mittel gering sind, der Spaß aber groß ist. Im tragischen zweiten Akt hat der Pferdekörper fast etwas von einer Installation und im dritten Akt, wenn das weitere Schicksal Granes im Wald nur noch benannt wird, gibt es wieder eine neue Ästhetik. Dort ist ja auch der Wald nur noch bloßes Zitat. Die Mannen stellen Bäume auf, weil Siegfried in eine Falle gelockt werden soll. Das spielt auf den Wald von Birnam an, vor dem Macbeth sein Ende findet. Beide aber, Wald und Pferd, sind eigentlich nicht mehr vorhanden.

In den vorhergehenenden Abenden waren Wotan und Alberich die Kontrahenten. Ihr Kampf um den Ring war der Antrieb der Handlung. Im letzten Abend taucht Wotan nicht mehr selbst auf. Wie steht es um Alberich?

RS Er ist die Kehrseite des **Rings**, der Schatten, ohne den man den **Ring** nicht haben kann. Alberich hat sich ja buchstäblich kastriert. Hagen ist der vorher noch schnell gezeugte Sohn, der auf die Erde gekommen ist, um den Plan des Vaters auszuführen.

TK Man muss an das Grundthema der ganzen Tetralogie erinnern: dass man der Liebe entsagen muss, um die Macht des Rings zu erlangen. Der letzte Teil hat viel mit der Verarbeitung von Traumata zu tun. Für Siegfried haben wir das tragische Erwachsenwerden kurz vor seinem Tod schon beschrieben, aber auch Hagens Trauma ist zentral. Es ist das Trauma Alberichs, das aus den vorigen Teilen hinüberreicht, eine Wunde, die Alberich mit sich herumträgt und an seinen Sohn vererbt.

Gunther und Gutrune haben ihren Halbbruder zu ihrem wichtigsten Berater gemacht. Warum war das ein Fehler?

RS Sie wissen, dass er schlauer ist als sie, und wollen das nutzen. Aber sie merken nicht, dass er einen eigenen Plan verfolgt. Merkwürdig ist, dass Wagner drei Abende lang komplizierte Familienverhältnisse aufgebaut hat, die szenisch plötzlich nur noch am Rande von Belang sind. Stattdessen führt er drei neue Figuren ein. Hagen ist wenigstens durch Alberich noch mit den anderen Teilen verbunden, aber Gunther und Gutrune sind neue Figuren, die im **Ring**-Kosmos bisher noch nicht verankert sind. Vielleicht hat das damit zu tun, dass Wagner in diesem Teil bei uns ankommt und in den Gibichungen auch die Lebenswelt der Zuschauer spiegelt. Sie ticken wie moderne Menschen. Alle drei wissen kaum, wie sie zu ihrer Rolle im Leben gekommen sind, müssen sich den Ansprüchen der Gesellschaft nun aber stellen. Hagen ermutigt seine Halbgeschwister, die Führungsrolle, die ihnen die Mannen zuweisen, anzunehmen. In den Spiegelwänden der Gibichungenhalle werden alle drei auf sich selbst zurückgeworfen und ständig mit ihrem eigenen Ich konfrontiert.

TK Für mich sind sie eine dysfunktionale Familie, was eine Tautologie ist, denn alle Familien haben ihre eigenen Probleme. Sie sind eine Familie, die als solche aber auch stellvertretend für die Gesellschaft als Ganzes steht. Immer wieder bilden sich unter ihnen neue Allianzen, verbinden sich zwei gegen den dritten, was im Ergebnis auf ein Jeder gegen Jeden hinausläuft.

Welche Entwicklung macht Brünnhilde unterdessen durch?

TK Am Anfang ist sie zwar keine gezähmte Walküre, aber vielleicht eine Kriegerin auf Urlaub.

RS Deshalb haben wir den Walkürenfelsen in eine Art Honeymoon-Suite übersetzt. Da hat das selbstgenügsame Liebespaar alles, was es braucht: großes Bett, gutes Essen, keine Störung von außen. Im Film wäre das das Happy End.

TK Wir setzen da ein, wo im Film normalerweise abgeblendet wird. Dieser klassische End- ist für mich der beste Ausgangspunkt.

Wie unterscheidet sich die Brünnhilde der „Götterdämmerung“ von der der „Walküre“?

TK Es gibt ein Grundmovens, das sie in beiden Stücken bestimmt. In beiden ist sie der Mensch in der Revolte – diejenige die versucht, sich gegen ein ihr auferlegtes Schicksal aufzulehnen. In der **Walküre** richtet sich ihre Rebellion gegen die Befehle ihres Vaters. Man ist da emotional ganz auf ihrer Seite. In der **Götterdämmerung** wird dieser Charakterzug auf fatale Weise durch Hagen fehlgeleitet. Erst zum Schluss wird diese Selbstbestimmtheit noch einmal auf eine neue Stufe gehoben. Das Finale der **Götterdämmerung** ist fast ein Stück über das Stück. Brünnhilde besteht auf ihrem Recht, ihre Geschichte selbst zu Ende zu erzählen.

Nimmt sie damit den Staffelstab auf, den die Nornen als Regisseure fallen lassen mussten?

TK Jenseits der Worte liegt in ihrem Schlussmonolog eine Art performative Wahrheit. Jetzt will sie sich das Heft nicht mehr aus der Hand nehmen lassen, egal von wem. Sie weist den Nornen den Platz zu, der ihnen gebührt. Sie sind nur Verwalterinnen des Schicksals, das Brünnhilde durchleiden muss. Aber Brünnhilde will kein Spielball unbekannter Mächte mehr sein. Da ist sie dann wieder ganz die alte. Sie rebelliert. Nicht nur gegen ihren Vater, sondern auch gegen ihren Schöpfer.

Hätte Wagner nach der „Götterdämmerung" noch eine Fortsetzung schreiben können oder ist danach endgültig Schluss?

TK Die **Götterdämmerung** könnte schon nach der Trauermusik zu Ende sein. Es könnte auch nach Gutrunes letzter Szene zu Ende sein. Oder nachdem Brünnhilde den Ring wieder an sich genommen hat. Aber gerade weil das Stück mehrere Enden anbietet, stellt sich die Frage, ob es je zu Ende kommen kann.

DAS FEUER, DAS MICH VERBRENNT, REINIGE VOM FLUCH DEN RING

WELT OHNE GELD

ZUM STÜCK

1843 bis 1849 war Richard Wagner Königlich-Sächsischer Hofkapellmeister in Dresden. Der Dreißiger begann sich mit deutscher Sage und Geschichte zu beschäftigen, schrieb **Tannhäuser** und **Lohengrin** und verlor bei dem Versuch, seine Werke aufzuführen den Glauben an das deutsche Hoftheatersystem. 1846 entwarf er das Schauspiel **Friedrich I.** In ihm verarbeitete er seine Enttäuschungen. Es führt den deutschen Kaiser als Herrscher vor, der bei dem Versuch, seine politischen Ideale zu verwirklichen, an den Realitäten scheitert. Gleichzeitig las der Komponist Franz Joseph Mones **Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage** (1836). Dabei ging ihm auf, dass die Sage eine poetische Umformung historischer Ereignisse und Personen war. Sage und Geschichte hingen zusammen. Die Poetisierung realer Begebenheiten ereigne sich im Laufe ihrer mündlichen Überlieferung sowohl im Volksmund, als auch durch professionelle Dichter und Sänger. Diese Theorie führte Wagner dazu, Friedrich Barbarossa „als eine geschichtliche Wiedergeburt des urheidnischen Siegfried" zu verstehen. Beide seien Verkörperungen des Idealherrschers, Siegfried als sagenhafter Urkönig, Barbarossa als historische Person.

Siegfried als Erlöser

1847/48 führt Wagner seine Theorie mit langen Mone-Paraphrasen in der umfangreichen Abhandlung **Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage** aus. Er identifiziert Siegfried mit Jesus von Nazareth, über den er ebenfalls ein Drama schreiben wollte, und überträgt den Deutschen eine messianische Sendung. „Im deutschen Volke hat sich das älteste urberechtigte Königsgeschlecht der Welt erhalten: Es stammt von einem Sohne Gottes her, der seinem nächsten Geschlechte selbst Siegfried, den übrigen Völkern der Erde aber Christus heißt; dieser hat für das Heil und Glück seines Geschlechtes und der aus ihm entsprossenen Völker der Erde die herrlichste Tat vollbracht und um dieser Tat willen

auch den Tod erlitten." **Der Ring des Nibelungen** denkt diese abenteuerliche Theorie weiter. In der Lichtsymbolik am Ende des **Siegfried** sowie in Brünnhildes Schlussgesang setzt Wagner seinen Helden Mone folgend mit Christi germanischem Pendant, dem Sonnen- und Vegetationsgott Balder gleich. Tatsächlich erinnert Balders Schicksal, wie es **Voluspá**, **Snorra Edda** und Jakob Grimm in seiner **Deutschen Mythologie** erzählen, in wesentlichen Zügen an dasjenige Siegfrieds. „Der reine schuldlose gott" (Grimm) wird von seinem Bruder Hödr erschlagen, der „in Nacht geboren" wurde. Wagner überträgt den kosmischen Kampf zwischen Licht und Dunkel, Sommer und Winter in der Alberichszene der **Götterdämmerung** auf Hagen und verleiht ihr damit mythische Größe. Balders Leichnam wird auf einem Schiff aufgebahrt, das die Riesin Hyrrokkin ins Wasser stößt. Unter der Wucht fangen die Rollen, auf denen das Schiff lagert, Feuer und entzünden den Leichnam. Thor segnet den Leichenbrand mit seinem Hammer Mjölnir. Sein Vater Óðinn gibt den Ring Draupnir mit auf Balders Fahrt gen Hel, wohin „Nanna, die treue gattin" ihm folgt. Sie stirbt an gebrochenem Herzen und wird mit ihm verbrannt. Diese Analogie bliebe anekdotisch, hätte sie Wagners Siegfried-Bild in der **Götterdämmerung** nicht tief durchdrungen. Balders Tod kündigt in der **Voluspá** nämlich den „Untergang der Asen-Beherrscher", also der Sippe Wotans, sowie das „Ende der Welt" an. Seine Wiederkehr aus der Unterwelt ist mit der Heraufkunft einer neuen Zeit verbunden, in der das Böse unbekannt ist. In diesem Paradies auf Erden gibt es weder Mord, Verrat noch Lüge. Genau so sieht Wagner Siegfried: als schuldlose Lichtgestalt, deren Sühnetod ein Paradies auf Erden verheißt. Diesen Sühnetod präzisiert Wagner in Analogie zu Christus. In der **Götterdämmerung** nimmt Siegfried den Ring an und den durch Wotans Machtgier verschuldeten Fluch Alberichs damit auf sich. Er wird, obwohl selbst von Geld- und Machtgier frei, an ihm zu Grunde gehen, damit Brünnhilde den Fluch endlich durchschauen und die Welt vom Ring befreien kann. „An dem furchtlosen Helden / erlahmt selbst mein Fluch", erkennt Alberich zu Beginn des 2. Akts. Darum steigt die Macht der Finsternis wie ein böser Traum aus der Unterwelt auf, um ihren Sohn Hagen zu höchster Eile zu ermahnen. Es ist ein Wettlauf mit der Zeit. Unter keinen Umständen darf es der Lichtgestalt gelingen, „das Heil und Glück seines Geschlechtes" durch Rückgabe des Goldes an die Natur, das heißt durch Beendigung des kapitalistischen Zeitalters wieder herzustellen. Wagner bezeichnet Siegfried in **Die Wibelungen** als „Vervollkommnung Gottes". Er steht über Gott, denn „vor diesem Menschen muss alle Götterpracht erbleichen." Damit meint Wagner die „Götter" seiner Zeit, deren „Staatskultur" er in seiner Schrift **Das Kunstwerk der Zukunft** als „Criminalkultur" bezeichnet.

Das Kapital – mythisch gesehen

Der Nibelungenstoff hatte spätestens seit 1845 in Wagner gearbeitet, als die Frauenrechtlerin Louise Otto ihm ihr **Nibelungen**-Libretto zur Vertonung anbot. Am 1. April 1848 erzählte er dem Dresdner Regisseur Eduard Devrient von seinem „neuen Opernplan aus der Siegfriedsage". Er verglich die stark voneinander abweichenden Überlieferungen der Sage und brachte sie am 4. Oktober 1848 in eine einheitliche Form, die in erzählender Prosa bereits die Handlung des ganzen **Nibelungenrings** umreisst. Zu diesem Zeitpunkt schreckte Wagner noch davor zurück, die Masse des Stoffs von

seinen mythischen Anfängen an auf die Bühne zu bringen. Der Germanist Friedrich Heinrich von der Hagen (1780–1856), einer seiner Hauptgewährsleute, hatte die „gewaltige Katastrophe der Nibelungen, welche nur den hinteren Teil eines großen Ganzen bildet“, als Höhepunkt der dichterischen Verarbeitung deutscher Geschichte bezeichnet. Ihr historischer Kern war der Untergang des Burgundenreichs zur Zeit der Völkerwanderung im 5. Jahrhundert n. Chr. Wagner übernahm diese Auffassung und wollte den Höhepunkt des Höhepunkts, Siegfrieds Tod, in einem Einzeldrama weiter zuspitzen. Damit wollte er zeigen, was seiner Meinung nach in der Geschichte schief lief. Wer oder was verhindert, dass Idealmenschen wie er nicht zum Zuge kommen, Staat und Gesellschaft zu verbessern? In der Siegfriedsage, so wie von der Hagen sie ihm in den vier Bänden seiner **Nordischen Heldenromane**, Breslau 1814/15, vermittelte, erhielt er eine einfache Antwort. Als Triebkraft der Figuren nennt der Übersetzer und populäre Bearbeiter der altisländischen Sagas auf naive Weise immer wieder materielle Gründe. Gunther begehrt Brünnhild zur Frau, weil sie die Tochter eines mächtigeren Königs ist, dessen Reich er sich durch Heirat einverleiben will, um wieder Erster zu sein. Brünnhilde und Gudrun streiten sich um den Besitz des Nibelungenschatzes. Gudrun rät ihrem Bruder: „Gieb ihr [Brünnhild] Gold, und stille so ihren Zorn“. Gunther beschließt: „ich will Sigurden erschlagen: so gewinnen wir das Gold und alle Gewalt im Reiche.“ Und so weiter. Mit der Goldgier gehen mal synonym, mal ergänzend die Sucht nach Ruhm, Ehre, edlerer Abstammung und höherem Status einher. Die **Voluspá**, die teilweise in die Sagas eingeflossen ist, vermittelt ein ähnliches Bild. „Den Völkermord weiß ich, / Den ersten der Welt, / Als entstand die Begierde / Nach Goldes Besitz“, las Wagner in Friedrich Majers Übersetzung. Die Vole, Wagners Wala, sagt dort den Untergang der Götter und die Neugeburt der Welt voraus. Sie kennt auch die „böse Göttin“, die diesen Untergang bewirkt: „Wohin sie noch nahte, / Ist Reichtum ihr Name, / Zauberin war sie, / Zauberin ist sie, / Wohin sie kam, / Wohin sie konnte; / Eine böse Göttin, / Eines jeden Liebchen.“ Man erkennt diese „Wolfszeit“ daran, dass in ihr der „Versprechen und Eide / Beschworene Bunde, / und ähnliche Bande“ nicht mehr gelten.

Das war das, was Wagner hören wollte. Durch viele Einträge in Devrients Tagebuch sind wir über seine persönliche Lage, die daraus resultierenden ehelichen Konflikte und seine damit einhergehenden politischen Ideen unterrichtet, die sich laut seiner Autobiografie an den„kühnsten Wünschen und Bestrebungen der damals im Aufbau ihrer Systeme so tätigen Sozialisten und Kommunisten“ orientierten. Am 23.7.1848 heißt es: „Besuch von Kapellmeister Wagner. Er zeigte mir seine trostlose Geldverwicklung; ich sehe nur den Ausweg einer offenen Insolvenzerklärung.“ Am 2. Dezember nennt Devrient „die Vernichtung des Kapitals“ Wagners „Steckenpferd“, das er täglich reitet. Am 31.3.1849 fasst er seine „weltverbessernden Theorien“ dahingehend zusammen, dass er durch „Vernichtung des Besitzes alle Versittlichung zu erreichen“ hoffe. Im **Kunstwerk der Zukunft** spricht Wagner von dem „verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände“ mit dem „Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt“. Dergestalt entartet seien die Menschen nur noch in der Lage, die „schalen Freuden unserer unmenschli-

chen Kultur“ aufzunehmen. Wenn „das nur Nutzenbringende zur bewegenden Seele aller Tätigkeit geworden ist, so muss die widerliche Erscheinung sich herausstellen, dass der absolute Egoismus überallhin seine Lebensgesetze geltend macht.“
Es lag in Wagners Natur, seine persönlichen Probleme zu verallgemeinern. Er erhob sie zum Gradmesser der politischen und sozialen Missstände seiner Zeit und behauptete, sie durch den volkserzieherischen Einfluss seiner Kunst beheben zu können. In dieser Tendenz bestätigte ihn die Siegfriedsage. Ihr einfaches materialistisches Motiv ließ sich leichter dramatisieren als die komplizierten historischen Konflikte des scheiternden Reichs- bzw. Menschheitseinigers Friedrich Barbarossa. Und nach Mones **Untersuchungen** durfte er in ihr auch ein historisches Paradigma sehen, das erklärt, warum die Gegenwart so schlecht geworden war, wie sie war.

Weise Frauen

Nun stellte sich das Problem, dass die Siegfriedsage in sehr widersprüchlichen Versionen überliefert ist. Sogar ihre Figuren, Namen, Ereignisse und Orte wurden immer wieder vertauscht, verwechselt und unterschiedlich zugeschrieben. Das Anfang des 13. Jahrhunderts auf mittelhochdeutsch niedergeschriebene und in drei Fassungen überlieferte **Nibelungenlied** macht aus dem Drachentöter einen kultivierten niederrheinischen König. Die zur gleichen Zeit auf Island schriftlich fixierten, aber viel älteren und ebenfalls sehr widersprüchlichen Lieder der **Edda** betonen die archaischen Züge der Gestalten und ihren Zusammenhang mit den heidnischen Göttern und Ritualen. Die im 14. und 15. Jahrhundert ebenfalls auf Island niedergeschriebenen Sagas überliefern weitere Varianten des Stoffkreises in der Manier von Abenteuerromanen und Ritterepen. Einig waren sich die frühen Germanisten nur darüber, dass alle diese Varianten auf einen gesamtgermanischen Erzählkern zurückgingen, der seinen Ursprung und Schauplatz in Deutschland hatte und von dort über Skandinavien bis nach Island wanderte. Dort habe sich die Urversion aufgrund der Isoliertheit der Insel am reinsten erhalten, während sie auf dem Festland durch moderne Überformungen ersetzt wurde und verloren ging. Der Grund, warum sich Wagner in seiner Dramatisierung an die **Volsunga**- und **Wilkinasaga** in der Übersetzung und Bearbeitung von der Hagens hielt, lag also nicht nur in der Hervorhebung der unheilvollen Rolle des Goldes im historischen Prozess. Sie ging auch mit dem Glauben einher, den Mythos hier in seiner ursprünglichsten Gestalt greifen zu können. Da aber auch diese Sagas mehrere Varianten kennen, musste Wagner sie vereinheitlichen, bevor er die Tragödie seines Helden schreiben konnte.

Diesen Klärungsprozess schloss er mit dem auf Seite 16 bereits genannten Exposé **Die Nibelungensage (Mythus)** ab, das er 1871 unter dem Titel **Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama** in seine **Gesammelten Schriften** aufnahm. Zur Klärung gehörte auch, dass er die altnordischen Namen Sigurd, Gunnar, Högni, Brynhildur usw. wieder zu Siegfried, Gunther, Hagen, Brünnhilde usw. eindeutscht, da er davon ausging, dass der Stoff deutsch, die Namen mithin ebenfalls deutsch waren. Am 20. Oktober vollendete er das ausführliche Szenarium **Siegfried’s Tod**, das den Gang der Handlung nach Akten und Szenen minuziös festlegt. Auch die Kernstellen der Dialoge sind auf diesen 17 Druckseiten bereits in wörtlicher oder

indirekter Rede skizziert. Allerdings fehlt das Vorspiel. Dieses ergänzt Wagner Ende Oktober 1848, nachdem er seinen Freunden das Szenarium vorgelesen hatte und diese 1. monierten, dass man über die Vorgeschichte durch die Rheintöchter im 3. Akt viel zu spät informiert werde und 2., die Liebe zwischen Siegfried und Brünnhilde nicht mit eigenen Augen sähe. Wagner stellt also das Vorspiel mit Nornenszene und Siegfrieds Abschied voran. Die Idee der Nornenszene entnahm er der **Voluspá**. In der 20. Strophe beruft sich dort die weissagende Wala auf die drei Nornen 1. Urd = Vergangenheit, 2. Verdanda, das Werdende = Gegenwart und 3. Skulda, das, was kommen soll = Zukunft: „Sie gaben Gesetze, / Sie wählten Gesetze. / Das Schicksal bestimmend / Den Kindern der Zeiten." Der Vorgang der Wahrsagung, also die singende oder raunende – Runen! – Deutung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wird in der **Voluspá** durch die refrainartige Wiederholung der Formel „Wisset ihr mehr? Und was?" angezeigt. Wagner übernimmt dieses Stilmittel der Anapher nicht nur in seine Nornen-, sondern auch in die Alberichszene und Brünnhildes Schlussgesang. Letzterer erhält so den Charakter einer finalen Wahrrede, Alberichs Anrede an seinen Sohn den einer magischen Beschwörung.

Aus Grimms **Deutscher Mythologie** lässt sich erklären, warum sowohl die Nornen als auch Brünnhilde auf dem Walkürenfelsen hausen, die beiden Szenen des Vorspiels somit ohne Szenenwechsel bruchlos ineinander übergehen können. Jakob Grimm behandelt sowohl Nornen als auch Walküren in seinem Kapitel über die „weisen Frauen", weil sie verwandte, nach mancher Überlieferung sogar identische Wesen sind. Damit leben sie also auch miteinander. Zur Begründung führt Grimm die Nornen auf die römischen Parzen und griechischen Moiren zurück, welche letztere den Helden der **Ilias** im Auftrag Zeus' auf dem Schlachtfeld erscheinen, um ihnen ihren Tod anzukündigen. Diese Aufgabe erbten die germanischen Walküren von ihnen. Wagner hat sie in der „Todesverkündigung" der **Walküre** gestaltet.

Ebenfalls von Grimm stammt die Information, dass die halbgöttliche Kraft der „weisen frauen" an die Bedingung ihrer Jungfräulichkeit gebunden ist. Darum verstößt Wotan Brünnhilde im 3. Akt der **Walküre** aus der Gemeinschaft der Halbgöttinnen, indem er sie dem nächstbesten Manne zur Frau gibt. Sie erklärt den Verlust ihres Wissens und ihrer Kraft im Vorspiel zur **Götterdämmerung** denn auch mit dem Vollzug des Geschlechtsaktes: „Was Götter mich wiesen, gab ich dir: / heiliger Runen reichen Hort; / doch meiner Stärke magdlichen Stamm / nahm mir der Held, dem ich nun mich neige." Schließlich zählt Grimm auch noch die „Schwanjungfrauen" zu dieser Spezies, deren „geschäft und bestimmung" sei, „dass sie den oberen göttern dienen, den menschen verkündigen". Grimm verweist auf die **Edda**, wo diese sich in die schwarz gefiederten Walküren verwandeln und wegfliegen. Das erklärt, warum Wagner auf die Idee kam, den „drei Wasserfrauen in Schwangewändern", also den späteren Rheintöchtern, die Aufgabe abzunehmen, die Vorgeschichte zu erzählen, als seine Freunde monierten, dies käme im 3. Akt zu spät, und sie den Nornen des Vorspiels übertrug. Wenn Tobias Kratzer in unserer Inszenierung die Partien der Nornen, Walküren und Rheintöchter zusammenlegt, kann er sich also nicht nur auf Wagners Quelle Jakob Grimm berufen, sondern auch auf die Entwicklung der ver-

schiedenen Fassungen des Librettos der **Götterdämmerung**.

Der authentische Mensch

Wie aber deuten die Nornen in dieser ersten Fassung Ende Oktober 1848 Siegfrieds Tragödie? Sie erzählen zunächst vom Raub des Rheingolds durch Alberich, der mit Hilfe des Rings die Nibelungen „knechtet", und beschreiben damit den Ursprung einer auf Goldvermehrung, modern gesagt: Kapitalakkumulation ausgerichteten Wirtschaft, die den Menschen zwangsläufig dem Primat der Lohn- und Fronarbeit unterwirft. Sie berichten sodann, dass Wotan sich von den Riesen die Burg bauen ließ, die er nicht bezahlen kann. Um seine Schulden zu begleichen, habe er Alberich das Raubgold geraubt, sodass nun auch die Götter, die doch eigentlich das Recht schützen sollen, durch Unrecht herrschen. Aus diesem Grund entbehrt ihr Machtanspruch jeder moralischen Rechtfertigung. Sie sind nicht besser als die Anderen und haben im „Neidspiel" – dem freien Wettbewerb der Kräfte – nur noch Gewalt über „Unfreie", also jene, die materiell, intellektuell oder hierarchisch von ihnen abhängig sind oder Angst einjagen lassen. Nicht ohne Grund begeisterte sich Wagner für Darwin, als er die **Götterdämmerung** komponierte. Alle Hoffnungen, den sozialdarwinistischen Teufelskreis aus Raub, Gier und Verrat zu durchbrechen, ruhen auf Siegfried, obwohl auch er Fafner erschlagen hat. Allerdings tat er dies nicht in materieller Absicht, sondern aus Notwehr. Er wollte „das Fürchten" lernen, um sich von Mime zu emanzipieren, d. h. frei zu werden. Doch auch der kompromisslos sich selbst verwirklichende, modern gesprochen: authentische Mensch unterliegt dem Irrtum und stiftet Jammer: „Brünnhild gewann der Held", raunen die Nornen, „brach der Walküre / Schlaf: Runen lehrt sie ihn nun. / Der Runen nicht achtet er, Jammer bringt er ihr." Was soll das heißen? Mit Runen sind in der **Edda** Zaubersprüche gemeint. In späterer Bedeutung bezeichnen sie praktisches Wissen wie Jagdkunst, Heilkunst, Kampfkunst, Schifffahrt usw. sowie verallgemeinert Wissen, Klugheit, Weisheit. Dieser Doppelsinn macht das Verständnis der Stelle schwer. Was Brünnhilde Siegfried lehrte, waren Lebensklugheit und praktische Kenntnisse, wie wir in Wagners Quellen nachlesen können. Dass er „Jammer" über sie brachte, weil er die nicht beachtete, macht nur in Bezug auf die Lebensklugheit Sinn. Der bestätigt sich, wenn man Brünnhildes Schlussansprache daneben hält. Dort lernt sie „dieses Ringes Runen erkennen". Das heißt, sie versteht die Zaubersprüche, die in den Ring eingegraben sind, will sagen: Alberichs Fluch. Jetzt begreifen wir, dass die jammerbringenden Runen, auf die Siegfried nicht geachtet hat, die Fluchrunen des Rings waren. Weil ihm jeder Sinn für Macht- und Goldgier abgeht – im Grunde eine positive Eigenschaft, die ihn zum reinen Toren macht – ist er unfähig, den Fluchzusammenhang des Goldes, die Mechanismen etwa am Gibichungenhof zu durchschauen und fällt ihnen zum Opfer. Darum geht er so fahrlässig mit dem Ring um. Der Schock seines Todes und das Leiden an seinem Verrat enthüllen Brünnhilde schlagartig diesen Fluchzusammenhang. Die Nornen der Urfassung hatten es vorhergesagt. „Seine Tat wird sie deuten u. vollenden." „Seine Tat" ist Siegfrieds von Materialismus und Gier freies Leben, wie Alberich als sein zur Untätigkeit verdammter Gegenspieler mit dem Scharfsinn der Missgunst durchschaut: „Nicht kennt er des Ringes Wert, / zu nichts nützt er die neidlichste Macht. / Lachend in liebender

Brunst, / brennt er lebend dahin." Damit ist die positive Utopie des **Rings** formuliert: Lebend dahin brennen, statt sich in Sozialneid, Missgunst und Gier zu verzehren. Siegfrieds Tragik besteht darin, dass er trotz und wegen seiner Reinheit, die auch eine Weltfremdheit ist, die Welt nicht vom Fluch des Rings erlösen kann. Hier trifft er sich mit dem Parsifal des 1. Akts, wie sich der nicht sterben könnende, an seiner moralischen Wunde leidende Wotan mit Amfortas trifft. Waltrautes Walhall umgeben instrumental schon Gralsweihe und Schmerzsynkopen. Gutrunes Verzweiflung im 3. Akt löst orchestrale Stürze in Sündenabgründe aus, die Kundrys Verzweiflungsschreie vorwegnehmen. Gunthers Schwester ist nicht nur der g'schamige Backfisch des übertrieben lieblichen Gutrunenmotivs, sondern auch die berechnende, triebgesteuerte femme fatale, die Siegfried Hagens „Gift" verabreicht, um ihn ihrer Nebenbuhlerin auszuspannen. Es ist kein Zufall, dass einzelne Szenen der **Götterdämmerung** vor vorweggenommenen musikalischen **Parsifal**-Motiven nur so strotzen. Bereits zu Beginn der Komposition teilt Wagner Otto Wesendonk mit, dass er gleich nach der **Götterdämmerung** den lange diskutierten **Parsifal** in Angriff nehmen wolle. Als er die Kompositionsskizze vollendet, sagt er Cosima das Gleiche. Wagner hatte sein Bühnenweihfestspiel also immer im Hinterkopf.

Alle diese aus dem Fluch des Goldes resultierenden Zusammenhänge versteht Siegfried nicht. Auch Brünnhilde ist im 1. Akt blind dafür, wenn sie sich Waltraute gegenüber an den Ring klammert und im 2. sogar zum Werkzeug des Fluchs wird, indem sie in tragischer Verblendung Siegfrieds Tod betreibt. Ihr Zorn stellt sie an die Seite der „rasenden Weiber" der Antike, einer Medea oder Dejaneira, die ihrem Geliebten Herkules aus Eifersucht das Hemd des Nessus schickt, in dem er verbrennt. Erst Siegfrieds Tod macht sie klug. Endlich versteht sie die Katastrophe der Machtgier, die selbst den Unschuldigen in ihrem Strudel verschlingt. Wissend geworden, schafft sie das Gold wieder aus der Welt, dorthin, wo – nach Alberich – „keine List es je erlangte". Am Ende des **Rings** steht wie am Anfang die Utopie einer Welt ohne Geld. Wobei das Gold nicht nur das Geld meint, sondern auch das Kunstwerk, denn als Wagner den **Ring** entwarf, regte er sich darüber auf, dass die Musik an der Pariser Oper zum Spekulationsobjekt für Bankiers verkommen war. Dass das Rheingold den Rhein erhellt, war auch eine Metapher für die Funktion der Kunst. Sie soll das Leben hell machen.

Um seinen messianischen Helden über jeden Verdacht zu erheben, entlehnt Wagner seiner Quelle den Vergessenstrank und streicht dessen kriminelle Wirkung an den entscheidenden Stellen heraus. Vor allem zum Schluss, wenn Gutrune ihre Schuld an Siegfrieds Tod erkennt und Hagens Zaubertrank als „Gift" bezeichnet. Siegfried darf keine Schuld treffen. Sie wird denen aufgeladen, die ihm die Droge reichten: der verrotteten Gesellschaft, der jedes Mittel recht ist.

Brünnhilde macht den Göttern den Prozess

An keinem anderen Teil des Nibelungentextes hat Wagner so lange gefeilt, wie an Brünnhildes Schlussgesang. Das nimmt kaum wunder, lief doch bereits in der allerersten Konzeption alles auf diese Sinndeutung zunächst des Einzeldramas, dann der gesamten Tetralogie hinaus. Wagner übernahm diesen Aufbau dem

39. und 40. Kapitel der **Volsungasaga**. Im ersten Entwurf der **Nibelungensage** reinigt Siegfried durch seinen Tod die „herrlichen Götter" von ihrem „Unrecht" und Brünnhilde vollendet sein Werk, indem sie den Rheintöchtern den Ring mit folgendem Auftrag zurückgibt: „löset es auf u. bewahret es harmlos das Rheingold, das euch geraubt um Knechtschaft u. Unheil draus zu schmieden." Was dies konkret bedeutet, sagt sie unmittelbar davor: „gelöst sei der Nibelungen Knechtschaft, der Ring soll sie nicht mehr binden: nicht soll ihn Alberich empfangen, er soll nicht mehr euch knechten, dafür sei er aber selbst auch frei wie ihr". Brünnhilde befreit die „Nibelungen", also die Arbeiter von der Fron der Lohnarbeit und den Sklaventreiber Alberich von seiner zwanghaften Sucht nach Kapitalakkumulation. Das waren die „großen sozialistischen Rosinen", die Wagner laut Devrients Tagebuch vom 21.10.1848 „wieder im Kopf hatte" und die er nicht nur in Diskussionen, Briefen und theoretischen Schriften unermüdlich propagierte, sondern auch im **Nibelungenring**. In dessen erstem Entwurf heißt es zu Beginn: „Des klaren, edlen Rheingoldes bemächtigte sich Alberich, entführte es den Tiefen der Wässer u. schmiedete daraus mit großer, listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen, verschaffte: so wurde er ihr Herr, zwang sie für ihn allein fortan zu arbeiten, u. sammelte so den unermeßlichen Nibelungenhort […]. So ausgerüstet strebt Alberich nach der Herrschaft über die Welt u. Alles in ihr Enthaltene."

Im Oktober 1848 hatte Wagner die Hoffnung auf eine Revolution von oben noch nicht aufgegeben. Darum kann Wotan hier erlöst werden. Er wird durch Siegfrieds Tod von seiner Schuld, die ein verzeihlicher Fehltritt war, gereinigt, seine Herrschaft neu bestätigt. Brünnhilde kehrt in einem **Holländer**artigen Verklärungsschluss mit Siegfrieds Leiche nach Walhall zurück: „Nur Einer herrsche, Allvater! Herrlicher! Du! Daß ewig deine Macht sei, führ' ich dir diesen zu." Erstaunlicherweise scheint sich Wagner – wohl eher instinktiv als bewusst – noch 1874 dieser Assoziation von 1848 zu erinnern, wenn er mit Sieglindes Liebesmotiv zum Schluss des **Rings** nach Des-Dur moduliert wie der **Holländer** nach D-Dur modulierte.

Das Libretto vom November 1848 bringt den Monolog des Entwurfs mehr oder weniger wörtlich in Verse. Dann kommt der Dresdner Maiaufstand. Wagner verliert seine Kapellmeisterstelle, wird als Hochverräter verfolgt und fasst Brünnhildes Schlussansprache im Dezember 1852 neu. Diese Fassung entspricht im Großen und Ganzen derjenigen, die er 1872 vertonte. Ihre wichtigsten Neuerungen sind die Streichung der Arbeiterbefreiung und Wotans Tod. Wagner nimmt Rache an denen, die seine Existenz vernichtet und ihn mittellos ins Exil getrieben haben, sodass er von Zuwendungen vermögender Freunde seiner Kunst, spärlichen Honoraren und noch spärlicheren Tantièmen leben muss. Mit Wotans Tod wird im **Nibelungenring** das Projekt der konstitutionellen Monarchie begraben. Jetzt nehmen Menschen wie Siegfried und Brünnhilde ihr Schicksal selbst in die Hand. Wie wir aus einem Brief an Ernst Benedikt Kietz vom 30.12.1851 wissen, hatte Wagner aber auch den Glauben an die Arbeiter verloren, weil sie 1849/50 keinen Finger für Revolutionäre wie ihn und Bakunin rührten. „Dass ich je etwas auf die Arbeiter, als Arbeiter gab, muss ich jetzt empfindlich büßen," klagte der Flüchtling seinem Pariser Freund:

„mit ihrem Arbeitergeschrei sind sie die elendsten Sklaven, die jeder in die Tasche stecken kann, der ihnen recht viel ‚Arbeit' verspricht." Mit der Arbeit in Anführungsstrichen meinte er natürlich die entfremdende Lohnarbeit, die die existenzielle Arbeit an der Selbstvervollkommnung der Menschheit verdränge und die Menschen bestenfalls zu stumpfen, schlimmstenfalls zu gierigen Wesen macht, wie sie der **Nibelungenring** vorführt. Darum wolle er der politischen Agitation den Rücken kehren und sich auf das „von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" konzentrieren. Das Volk als Adressat von Brünnhildes Schlussgesang wird von Fassung zu Fassung stiller und stiller. Am Ende hat es gar nichts mehr zu sagen.

Instrumental leitet Wagner die Vertonung des Schlussgesangs mit dem Nornenmotiv „Weißt du, wie das wird" ein. Das war bereits im Libretto 1852 angelegt, wo Brünnhilde ihre Schwestern vom Beginn der Oper mit Varianten dieser Frage zitiert. Sie spricht am Schluss also als Norn, aber als eine wissend gewordene, „regenerierte", die den Fluchzusammenhang überwunden und damit die Fähigkeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu erkennen, zurückgewonnen hat. Analysiert man die sechs Abschnitte des Gesangs unter rhetorischen Gesichtspunkten, stellt man fest, dass er wie eine klassische Gerichtsrede gebaut ist. Brünnhilde macht den Göttern den Prozess. Dass dies gewollt war, teilt Cosimas Tagebucheintrag vom 3.8.1872 mit:. „R.[ichard] kommt auf die Idee, seine Götterdämmerung „Göttergericht" zu nennen, da er soeben in einer neuen Schrift gelesen hat, dass Ragna Rökr Göttergericht heißt; er sagt: ‚Götterdämmerung ist sehr schön, wenn es unzweifelhaft feststeht, dass das Wort das heißt, es klingt geheimnisvoll; wird der Ausdruck bezweifelt, so ist er auch nicht präzis genug, und Göttergericht wäre sehr gut, denn Brünnhilde hält das Gericht über sie.'"

Der erste Teil, „Starke Scheite schichtet mir dort am Rande des Rheins zuhauf", hält sich eng an die Urfassung. Musikalisch ist ein Trauermarsch in der klassischen Besetzung Pauke und tiefe Bläser unterlegt, der den ganzen Schlussgesang durchzieht. Der Schlussgesang begleitet also das Bestattungsritual, das Siegfrieds Witwe letztwillig verfügt. Die Melodie des Trauermarschs stellt Wotans Speermotiv in umgekehrter Form dar, also nicht fallend, sondern steigend. Da es sich um einen Trauermarsch für Siegfried handelt, wird Siegfried somit als Gegenbild zu Wotan etabliert. Rhetorisch bedient sich Brünnhilde desselben Tricks wie Marc Anton in seiner berühmten Rede an der Leiche Julius Cäsars in Shakespeares gleichnamiger Tragödie. Sie nutzt die Erschütterung, um das Volk, also uns, gegen Wotan und alles, wofür er steht, aufzuwiegeln. Darum hat sie die Anrufung der Götter aus der Urfassung gestrichen. 1848 bringt sie sich und ihren Mann den Allmächtigen zum Opfer, auf dass die kathartisch begreifen und sich ändern. Sie verehrt die Götter, erkennt ihre Macht an und restauriert ihre Herrschaft.

1852 ist Siegfried der neue „Gott", das Vorbild einer neuen Zeit. Die Austreibung der Mächtigen durch den neuen Menschen wirkt sich bis in die Wortwahl aus. Das Adjektiv „heilig" – „der Eide heilige Hüter" – wird den notorischen Vertragsbrechern entzogen und auf Siegfried übertragen: „des Helden heiligste Ehre zu teilen, / Verlangt mein eigener Leib". Die buchstäbliche Himmelfahrt Siegfrieds im ersten Schluss wird durch die moralische „Himmelfahrt"

Brünnhildes im zweiten ersetzt. Nicht Siegfried vereint sich mit Wotan in Walhall, sondern Brünnhilde wird eins mit Siegfried im Feuer. Siegfried tritt an die Stelle Wotans. Sein aufsteigendes „Speermotiv“ durchzieht den gesamten Gesang, dessen Melodik insgesamt aufstrebt. In der römischen Gerichtsrede wäre dieser Teil, der sich an das Publikum wendet, die Einleitung.

Der zweite Abschnitt ist eine zugespitzte Paraphrase der entsprechenden Passage der Urfassung. Er schildert Siegfrieds Tragik und legt, rhetorisch gesprochen, den Gerichtsfall dar. Obwohl Siegfried vorbildlich und ohne Falsch war, habe er auf allen Gebieten – Vertrag, Eid, Liebe – seine Treue brechen müssen. Warum ist das Leben so eingerichtet, dass es selbst den vollkommensten Menschen zum Verräter macht? In versteckter Weise enthält die Frage die Antwort bereits in sich: „Die Gattin trügend, / Treu dem Freund“. Siegfried konnte also gar nicht anders als untreu werden. Hätte er Gunther Brünnhilde vorenthalten, hätte er diesem den Eid gebrochen. Da er Gunther Brünnhilde zuführte, brach er jener den Treueeid. Siegfried befand sich in einem Loyalitätskonflikt. Brünnhilde diagnostiziert einen Fehler im System. Damit diskreditiert es sich selbst. Dazu gehört auch, dass es in ihm Schweinereien wie den Vergessenstrank gibt, die Menschen ihres freien Willens berauben und ohne eigenes Verschulden in unlösbare Konflikte stürzen.

Wirft man einen Blick auf den Stil dieses Abschnitts, erkennt man, dass sich Brünnhilde hier derselben Superlative bedient wie in ihrer anderen großen öffentlichen Rede, der Anklage im 2. Akt. Heißt es im Schlussgesang „Echter als er schwur keiner Eide, / treuer als er hielt keiner Verträge“ usw., so hören wir dort: „Lehrt ihr mich Leiden, wie keiner sie litt? / Schuft ihr mir Schmach, wie nie sie geschmerzt? / Ratet nun Rache, wie nie sie gerast! / Zündet mir Zorn, wie noch nie er gezähmt!“ Der Verrat, von dem sie am Schluss singt, ruft seine traumatische Entdeckung im 2. Akt und die falschen Konsequenzen, die sie daraus zog, in Erinnerung. Brünnhildes zwei großen Reden im 2. und 3. Akt stellen ein symmetrisch gebautes Vorher/Nachher-Konstrukt dar, das modellhaft falsches und richtiges Verhalten demonstriert.

Wie im 2. Akt ruft die Tochter der Götter auch jetzt wieder die Götter an. Allerdings zitiert sie sie diesmal nicht in den Zeugenstand, sondern auf die Anklagebank. Mit der Nornenfrage „Wisst ihr, wie das ward?“ geht der 3. Teil ihrer Rede zu Anklage und Beweisführung über. Ihn hat Wagner 1852 neu hinzugefügt. Brünnhilde macht in den Göttern die eigentlichen Urheber des Verbrechens dingfest und wirft ihnen ihre „ewige Schuld“ vor. Wotans Verbrechen bestehe darin, dass er den „Fluch, dem du verfielest“, auf die Menschen abgewälzt habe. Das heißt in Wagners Lebenswirklichkeit übersetzt, verantwortungslose Monarchen wie der sächsische König, der die Revolutionäre niederschießen ließ, Napoleon III., der sich gerade an die Macht geputscht hatte oder später Wagners Mäzen Ludwig II., profitieren vom Kapital und lassen ihre Untertanen in der Fron der Lohnarbeit materiell untergehen oder seelisch verkommen. Von der Pervertierung der Gesellschaft durch den Materialismus, dem Wotan nicht Einhalt gebot, ist nicht nur der unschuldig schuldig gewordene Siegfried betroffen, sondern auch Brünnhilde, die in einer systemimmanenten Kettenreaktion erst Siegfrieds Opfer und dann Werkzeug des Fluchs wird.

Im 4. Teil ihrer Gerichtsrede verkündet Brünnhilde Wotan sein Urteil. Sie leitet es im Nornenton – „Weiß ich nun, was dir frommt?" – ein und verleiht ihm dadurch den Nimbus der Unfehlbarkeit. Die rhetorische Frage als „captatio benevolentiae", als Werben um die Gunst des Publikums, wird gleich im nächsten Satz emphatisch wieder zurückgenommen: „Alles, alles, alles weiß ich!" Das Orchester hatte es bereits vorher gewusst und während der Frage selbst das auf ein monotones Staccato reduzierte Fluchmotiv angestimmt. Brünnhilde, die als mit einer Ausnahme gehorsame Tochter Wotans bisher Objekt der Geschichte war, erhebt sich zum Subjekt ihres Schicksals und schickt den Vater in den Tod. Der Vatermord wird musikalisch zu einem Akt der Barmherzigkeit verklärt: „Ruhe, ruhe, du Gott!" Nach seiner Schopenhauer-Lektüre erklärt Wagner dies damit, dass die Tochter den Gott wie Parsifal Amfortas von seinem Leiden am Leben erlöst, wozu er, der schon in der **Walküre** „das Ende, das Ende" ersehnte, zu schwach war. Cosima berichtet von zustimmenden Gesprächen über das Thema „Euthanasie", die Kunst des „guten Tötens", im Hause Wagner.

Im 5. Abschnitt zieht Brünnhilde abschließend die Lehre, rhetorisch gesprochen: conclusio, aus dem Gerichtsfall. Zunächst wird der Prozessgegenstand seinem rechtmäßigen Eigentümer rücküberstellt. Dann trifft Brünnhilde ihre letztwilligen Verfügungen über den Ring im Sinne der Erstfassung der Schlussansprache, aus der einzelne Verse wörtlich oder sinngemäß übernommen sind. Die Rheintöchter, denen sie ihren Ehering vererbt, um der Welt den Zugriff auf das Gold und die Gier danach für immer zu entziehen, redet sie wie im ersten Entwurf als „weise Schwestern" an, weil die nordischen Völker nach Jakob Grimm Walküren, Nornen und Schwanjungfrauen als Schwestern bezeichnen. Hier sind wir aufgerufen, uns an Brünnhildes Versagen in der Waltrauteszene zu erinnern. Doch nun vollstreckt sie das Urteil und zündet nicht nur Wotan, sondern mit ihm auch Walhall, also das „System" an. Danach kann das Gold endlich wieder rein ästhetisch als Gegenstand interesselosen Wohlgefallens die Welt erhellen, wie es das bei aufgehender Sonne zu Beginn der Tetralogie in den Tiefen des Rheins getan hatte.

Der 6. Teil, „Grane, mein Ross!" ist ein Epilog. Hier wendet sich Brünnhilde von ihrem Publikum ab und dem Selbstgespräch zu. Dies mag ein Trick sein, der das Publikum durch seine „Unabsichtlichkeit" rühren und somit noch einmal im Sinne einer confirmatio für Brünnhildes Beweisführung einnehmen, das heißt aus Werkperspektive ihre Richtigkeit belegen soll. Wie im 1. Akt Siegfried greift sie auf die pietistische, in Andachtsbildern massenhaft verbreitete Metapher der brennenden Liebe, des brennenden Herzens zurück, die sie mythisch überhöht, indem sie sie auf den brennenden Scheiterhaufen und den Weltenbrand bezieht. Das Orchester verleiht ihm mit Sieglindes ekstatischem Liebesmotiv eine zusätzliche Dimension. Es wird fünf mal sequenzierend wiederholt, Wagners Technik, Gefühle zur Rotglut zu bringen. Was bedeutet dieses Motiv? Im 3. Akt der **Walküre** hatte Sieglinde Brünnhilde dazu als „hehrstes Wunder" angesprochen, weil sie ihr Leben aufs Spiel setzte, um den ungeborenen Siegfried im Mutterbauch vor Wotans Mordabsichten zu retten. Brünnhilde tat das aus Liebe zu Siegmund, sodass in diesem Motiv Brünnhildes und Sieglindes Liebe zu demselben Liebes-

objekt zusammenfließen. Als Wagner die Komposition am 23.7.1872 im ersten Entwurf vollendet, sagt er Cosima, er sei froh, dass er es seither im **Ring** nicht wieder verwendet habe, es also unverbraucht sei und nennt es „Sieglindens Lobthema auf Brünnhilden". Es hat schließlich auch „das letzte Wort", wenn es in den letzten sieben Takten der Tetralogie unisono von den Streichern intoniert wird. Allerdings relativiert Wagner diesen Schluss gleich wieder, indem er Cosima erklärt, dass es eigentlich „keinen Schluss für die Musik" gäbe. „Sie kann immer wieder von vorne anfangen, in das Gegenteil übergehen, aber fertig ist sie eigentlich nie."

Bevor Wagner den 1852 gedichteten Schlussgesang 20 Jahre später vertonte, versuchte er seiner Kapitalismuskritik einen philosophischen Überbau zu geben. 1856 schiebt er eine Strophe ein, in der Brünnhilde mit Schopenhauer die „Furchtbarkeit des Lebens" überhaupt begreift. Die der kapitalistisch entfremdeten Welt wird dadurch Teil eines größeren existenziellen Leidenszusammenhanges, der nicht reformierbar ist. Brünnhilde löscht das Leben aus. Doch ließ sich diese Haltung nicht mit der Feier der Liebe in den letzten Versen vermitteln, sodass Wagner den Zusatz fünfzehn Jahre später wieder strich. Auch hatten sich seine Lebensverhältnisse durch die Ehe mit Cosima wieder aufgehellt. Als dritten Grund nennt Cosimas Tagebuch, die schopenhauerisierenden Sprachschöpfungen seien „etwas künstlich", will sagen unfreiwillig komisch. Als Wagner seiner Frau den Schlussgesang am 26.10.1871 vorlas, störte ihn aber auch eine Strophe von 1852, in der er politisch die Anarchie als einzig mögliche Staatsform und psychologisch die Liebe als einzigen Weg zum Glück verkündete. Er nähere sich damit zu sehr „dem Literaturdrama" und beschloss, die philosophische Überhöhung mit Sieglindes Liebesmotiv der Musik zu überlassen.

Dass und warum Brünnhildes Liebestod für das Ehepaar Wagner mehr als nur ein literarischer Topos aus der **Volsungasaga** war, zeigen uns Cosimas Tagebücher aus der Zeit der Komposition der **Götterdämmerung** zwischen 1869 und 1874. Liebe und Tod gehören für den sich ständig am Leben reibenden Komponisten und seine masochistisch veranlagte Gattin ganz real zusammen. Am 2. März 1871 liest Wagner Cosima die „Todesfahrt der Brynhildur" aus der **Edda** vor. Deren letzter Vers, „ich aber und Sigurd, wir bleiben beisammen!" hinterlässt bei ihr „einen ganz überwältigenden Eindruck", sodass sie beschließt: „das soll unsre Grabschrift sein". Am 25.7.1871 unterhalten sie sich über die Liebe. „Die Liebe bis zur vollständigen Vereinigung ist nur ein Leiden, ein Drängen", fasst Wagner seine Lebenserfahrungen zusammen. „Und die vollständige Vereinigung erst im Tode", ergänzt Cosima, die ständig von dem schlechten Gewissen, ihren ersten Mann verlassen zu haben, geplagt wird. Den Grund erläutert Wagner in seiner Replik: „Ein großes Gefühl ist ewig, denn es befreit von den Wechselbedingungen, denen alles unterliegt." Brünnhildes jauchzende Selbstverbrennung besiegelt also nach dem Denken der Wagners die endgültige und untrennbare Vereinigung zweier Liebender. Cosima wird ihre Tagebuchseiten fortan mit Variationen über das Thema „Ich möchte in dir sterben" (12.1.1872) füllen.

Literaturoper

Während Wagner lange an der Schlussansprache feilte, verblüfft die Sicherheit,

mit der er den Gang der Handlung bereits im ersten Libretto Ende 1848 so festlegte, wie er ihn 21 Jahre später vertonte. Auf den zweiten Blick stellt man fest, dass er einfach die Siegfried-Kapitel aus Friedrich Heinrich von der Hagens **Nordischen Heldenromanen** dramatisierte. Selbst die Titel sind ihnen entlehnt. Der ursprüngliche, **Siegfried's Tod**, ist zugleich die Überschrift des 27. Teils der **Wilkina- und Niflungasaga**. Als Wagner 1856 **Götterdämmerung** erwog, bezog er sich auf einen Begriff in einer Anmerkung zum 29. Kapitel der **Volsungasaga**. Wie wichtig ihm diese Übersetzung war, zeigt der Umstand, dass er seinen Freund Theodor Uhlig am 12. November 1851 bat, sie in der Dresdner Hofbibliothek auszuleihen und ihm auf die Gefahr, dass sie verloren ginge und ersetzt werden müsse, nach Zürich zu schicken. Damals weitete er **Siegfried's Tod** zum vierteiligen **Ring des Nibelungen** aus und wollte seine Hauptquelle noch einmal zu Rate ziehen.

Wie ging Wagner beim Ordnen des Stoffs der **Götterdämmerung** vor? Die Familienaufstellung mit den Geschwistern Gunther, Gutrune und Hagen einschließlich ihrer Namen entnahm er der älteren **Volsungasaga**. Ihre Mutter heißt dort wie in der **Götterdämmerung** Grimhild, ihr Vater Giuki, was dem deutschen Gibicho entspricht. Daher nennt Wagner seine Nachkommen Gibichungen, während die Sagas sie als Niflungen, das **Nibelungenlied** als Burgunden bezeichnen. Wagner folgt Mone darin, dass das altgermanische nifl Nebel, Dunkelheit bedeutet, die Niflungen somit ursprünglich in Niflheim unter der Erde gewohnt haben müssen. Ihre Zuordnung zum Geschlecht Gibichs beruhe also auf einer fehlerhaften Überlieferung. Als nächstes spitzt er die epische Anlage der Sage dramatisch zu. In der **Volsungasaga** ist Hagen Giukis legitimer Sohn, ein Ritter ohne Furcht und Tadel. Grimhild spielt die Rolle der „zauberkräftigen" Intrigantin, die Siegfried den Vergessenstrank reicht, um ihn mit ihrer Tochter Gudrun zu verkuppeln und seine Kampfkraft an ihren Hof zu binden. Nicht Hagen erschlägt Siegfried, sondern sein Bruder Guttorm. Wagner streicht Grimhild und Guttorm und überträgt ihre Untaten auf Hagen. Dabei hilft ihm die Version der **Wilkinasaga**, in der ein „Albe", also ein Elf Gunthers Mutter vergewaltigt habe, als sie „weintrunken" im Garten lag. Hagens Abkunft von diesem Elementargeist erklärt sein Aussehen und seinen Charakter in der Weise, in der er sich bei Wagner selbst charakterisiert. Er sei „übel verträglich", ein Sonderling, sein Gesicht „bleich" wie das „eines Gespenstes". „Hagen war ein gewaltiger und starker Mann, aber nicht eben anmutig". Nach Gibichs Tod „übernahm Gunther, sein ältester Sohn, das Reich und ward darob sehr stolz." So entsteht die brüderliche Rivalität zwischen dem legitimen und dem illegitimen Königssohn, mit der der 1. Akt der **Götterdämmerung** anhebt. Wagner setzt den Alben mit Alberich gleich und lässt Wotan seiner Tochter im 2. Akt der **Walküre** berichten: „Vom Niblung jüngst vernahm ich die Mär', / daß ein Weib der Zwerg bewältigt, / des' Gunst Gold ihm erzwang". Da die Vorlage die Königin hier ausnahmsweise einmal nicht geldgierig, sondern betrunken zeigt, korrigiert Wagner seine Quelle, um den Fluch des Geldes auch hier als Wurzel allen moralischen Übels herauszustreichen. Und da sich Alberich im **Rheingold** kastriert, um die Bedingung für die Herstellung des Rings zu erfüllen, erklärt Wotan Hagens Zeugung zum „Wunder". Dieses Wunder wird durch Neid und Hass bewirkt. Hagen verkörpert „des Neides Frucht" und „des Hasses Kraft".

Aus der Logik dieser Familienkonstellation interpretiert und korrigiert Wagner den gesamten Handlungsverlauf, den er abwechselnd der **Volsunga**- und **Wilkinasaga** entnimmt. In der **Volsungasaga** findet Siegfried im 29. Kapitel Brünnhilde, schwört ihr Treue und gibt ihr zum Zeichen dessen den Ring, den er Fafner nahm. Im 30. wird er von ihr in der Kunde der Runen unterrichtet. Im 35. Kapitel kommt Siegfried an Giukis Hof, wo er mit Hilfe des Zaubertranks seines Gedächtnisses beraubt wird, Gudrun heiratet und mit Gunther Blutsbrüderschaft trinkt. Im 36. verschafft er Gunther Brünnhilde, indem er mit ihm die Gestalt tauscht, den Feuerwall durchreitet, Brünnhilde den Ring vom Finger zieht und in der Nacht sein Schwert zwischen sich und sie legt, um dem Blutsbruder die beschworene Treue zu halten. Im 37. Kapitel entdeckt Brünnhilde ihren Ring an Gudruns Finger, im 38. verlangt sie Siegfrieds Tod, im 39. ist Gunther gegen Hagens Mahnung bereit, Siegfried töten zu lassen. Guttorm erschlägt Siegfried im Schlafzimmer. Gudrun begehrt gegen ihre Brüder auf. Im 40. Kapitel hält Brünnhilde eine lange Schlussansprache, bevor sie sich und Siegfried auf einem Scheiterhaufen einäschern lässt. Diesen Handlungsverlauf modifiziert Wagner auf Grundlage der **Wilkinasaga**. Dort erhält Siegfried im 148. Kapitel das Ross Grani als Gegengeschenk für seinen Ring. Brünnhilde nötigt Gunther und Hagen im 321. Kapitel dazu, Siegfrieds Tod zu schwören, den Hagen zwei Kapitel später in jener Manier auf der Jagd ausführt, die auch das **Nibelungenlied** erzählt. Damit hatte Wagner das Handlungsgerüst der **Götterdämmerung** aus von der Hagens **Heldenromanen** herausdestilliert. Er schob nur Nornenszene, Waltrautenszene, Alberichszene und Rheintöchterszene dazwischen, um Gelegenheiten zu schaffen, die Vorgeschichte zu erzählen. Das war nötig, als er noch nicht vorhatte, den ganzen Mythos auf die Bühne zu bringen. Die Idee der nächtlichen Erscheinung Alberichs entlehnte er der Bodwildszene aus dem **Wielandslied**, das er gleichzeitig dramatisierte und Alberichs Beschwörung „sei treu“ enthält, die der Rheintöchterszene der berühmten Begegnung Hagens mit den Nixen im **Nibelungenlied**, die ihm den Untergang der Burgunden vorhersagen. Als Wagner sich 1851 entschloss, das Einzeldrama zum Vierteiler zu erweitern, verloren die Rückblenden ihren Sinn. Er wollte die Begegnungen aber trotzdem nicht fallen lassen, sondern dichtete sie um und wies ihnen die teilweise bereits erläuterten neuen Funktionen zu. Die Nornenszene verknüpft über ihre Leitmotive die vorangegangenen Teile mit der **Götterdämmerung** und weist auf das Ende voraus. Die ursprünglich für alle Walküren gedachte Szene wird auf Waltraute konzentriert und zeigt Brünnhildes Versagen, aber auch die Größe ihrer Liebe, die selbst Walhalls Untergang in Kauf nimmt. Die Alberichszene führt uns Hagens dämonische Herkunft vor Augen und die Rheintöchterszene gibt Siegfried vor seinem Tod noch einmal die lachend zurückgewiesene Gelegenheit, sich zu retten, ein Mut, der für Wagner „typisch deutsch“ im positiven Sinne war und sich während des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71 bei Soldaten und Politikern erneut bewährte.

Ritterepik

Die Sagas des 14. und 15. Jahrhunderts stellen Siegfried im Stile des höfischen Ritterromans als von Burg zu Burg fahrenden Kämpen dar, der unterschiedlichen Höfen dient und dort unterschiedliche Frauen heiratet. Wagner hatte dies vor Augen, als er seinem Helden im Vorspiel

der **Götterdämmerung** auf Brünnhildes Worte „Willst du mir Minne schenken, gedenke deiner Taten“ ein trabendes Leitmotiv zuweist und uns anschließend bei „Für den Ring nimm nun auch mein Ross“ darauf stößt, dass mit diesem Rhythmus der Ritt des Pferdes gemeint ist. Die Hälfte des als „Siegfrieds Rheinfahrt“ bekannten Zwischenspiels vor dem 1. Akt stellt mit dessen Hilfe in Gestalt eines Fugatos den zum Fluss trabenden Ritter dar, bevor er per Schiff rheinaufwärts nach Worms fährt. Offenbar erinnerte Wagner sich, dass das **Nibelungenlied** seinen Helden als König von Xanten am Rhein ausgibt. Damit bot sich Gelegenheit, die 260 km lange Reise musikalisch zu schildern und Siegfried erstmals mit dem Element des Wassers in Verbindung zu bringen, das schicksalhaft für ihn werden soll, weil es das einzige ist, das ihn durch Rückgabe des Rings vor dem Tod bewahren kann. Siegfried schrammt wie in einem guten Krimi von Anfang an immer scharf an seiner Rettung vorbei. Das Milieu der mittelalterlichen Ritterepik erklärt auch, warum es überhaupt zur Trennung auf dem Walkürenfelsen kommen muss. Warum genießt er nicht einfach sein Glück mit Brünnhilde? Warum treibt es ihn „zu neuen Taten“? Warum ist das auch für sie ganz selbstverständlich? Die Antwort ist einfach: Ein höfischer Ritter muss sich auf Abenteuerfahrten bewähren. „Verliegt“ er sich, bringt er Schande über sich und die „vrouwe“, der er dient. Das hatte Wagner im **Erec** Hartmanns von Aue gelesen und entsprach seinem eigenen Männerbild. Der Mann habe „durch Taten“ zu wirken, erklärt er Cosima etwa am 21.6.1871, denn „der energische Wille fasziniert das Weib. Vielleicht denkt die Natur, dass hier mehr Schutz zu finden ist für sie und die Brut.“ Cosima dient ihm dazu, ihn zu „vervollständigen“ (15.1.1872) und freut sich, wenn auch ihr zweijähriger Sohn „als Mann schon seine Superiorität über seine Schwestern geltend macht“ (7.9.1871).

Eine ganze Reihe von musikalischen und Handlungsmotiven bleiben unverständlich, wenn man Wagner beim Wort nimmt, dass er den Mythos auf die germanische Ursage zurückführen wollte, wie das in den berühmten „Bärenfell“-Inszenierungen seit der Uraufführung bis zu den Remythisierungen Wieland Wagners und seiner Epigonen geschehen ist. Stattdessen hat er aus seiner Hauptquelle, den beiden Sagas von der Hagens, auch Vorstellungen der Ritterepik übernommen, was sich musikalisch in einer gewissen Nähe dieses Aspekts der Siegfried-Figur zur Klangwelt des **Lohengrin** niederschlägt.

Tragödie des unbedeutenden Mannes

Das betrifft auch das Leitmotiv der Gibichungen. Sein förmlich-steifer, punktierter Rhythmus zitiert im Gegensatz zu Siegfrieds unbekümmerter Vitalität das höfische Ritual der französischen Barockmusik. Lautmalerisch evoziert er das Auf- und Abschreiten der Ritter bei ihren politischen Beratungen im Thronsaal. Der 1. Akt beginnt mit Gunthers seltsamer Frage: Sind wir die mächtigste Familie der Welt? Hagen antwortet mit einem Vorwurf, der denjenigen Grimhilds an ihren Sohn in der **Volsungasaga** variiert: „Eure Herrschaft steht nun mit großem Ruhme, außer dass ihr noch unvermählt seid.“ Der Umstand, dass Wagner den Kontext seiner Quelle stillschweigend voraussetzt, versetzt uns in die Lage, Gunthers Beziehung zu Brünnhilde zu verstehen. Ihr „Erwerb“ dient dem Prestigegewinn, wie er seinen Vasallen im 2. Akt erklärt: „Ein edleres Weib ward nie gewonnen. Der Gibichungen

Geschlecht, zum höchsten Ruhm rag es nun auf!“ In der **Volsungasaga** rivalisieren zwei Königshöfe um die Vorherrschaft: derjenige Gunthers und derjenige Budlis, Brünnhildes Vater. Durch Heirat mit Budlis Tochter versucht Gunther die Familien zu vereinigen und einen Machtzuwachs zu erlangen. Durch Siegfrieds Verbindung mit Gunthers Schwester Gudrun soll zusätzlich der stärkste Held an Gunthers Hof gebunden werden. Der Grund der beiden fatalen Ehen ist also die Rivalität zweier Nachbarhöfe. Wagner legt über dieses höfische Motiv eines, das dem modernen Zuschauer näher steht, nämlich die Rivalität zweier feindlicher Brüder, von denen sich der eine zurückgesetzt fühlt. „Neid“ ist das erste Wort, das zwischen Hagen und Gunther fällt. Hagen träufelt seinem Halbbruder das Gift des „Zweifels und Zwists“, seine Schwäche ausnutzend, von der ersten Sekunde an planvoll ein und rechtfertigt die kaltblütige Vernichtung der Familie laufend mit Franz Moor’schen Räsonnements über seine existenzielle Benachteiligung dem „ächtgeborenen“ Sohn gegenüber. Sein zynischer Monolog „Hier sitz ich am Rhein“ verdankt seine musikalische Schwärze und seinen sich selbst kommentierenden Gestus Shakespeares berühmtem Eingangsmonolog des verkrüppelten Richard III. Als menschliche Inkarnation der Hölle, als die er uns auch in seinem Albtraum zu Beginn des 2. Akts vorgeführt wird, verfügt er offenbar über Zauberkräfte. Dazu gehören nicht nur die Tränke, die er Siegfried verabreicht. Er hat offenbar auch mitgehört, was der Waldvogel Siegfried im 2. Akt der gleichnamigen Oper verkündet. Wenn er Gunther im 1. Akt einredet, um Brünnhilde zu freien, zitiert er des Waldvogels Worte und Weise. Woher kennt er sie? Siegfried wird sich im 3. Akt dieser Worte erinnern, nachdem Hagen ihm den Erinnerungstrank gereicht hat. Und er wird sie Gunther nach dem Genuss des Vergessenstranks im 1. Akt wie unter Hypnose nachsprechen. Dass sie in der **Götterdämmerung** an den für Siegfrieds Leben entscheidenden Stellen dreimal identisch vorkommen, verleiht ihnen den Charakter einer Zauberformel. Gunther, der legitime Erbe der Gibichungen, muss sich hingegen von Brünnhilde der Feigheit zeihen lassen: „Hinter dem Helden hehltest du dich, dass Preise des Ruhms er dir erränge! Tief wohl sank das teure Geschlecht, das solche Zagen gezeugt.“ Das war 1852 geschrieben. Als Wagner die Szene vertonte, bekam „der Zage“ jedoch ein konkreteres Gesicht. Am 27.7.1871 beklagte er sich Cosima gegenüber über die „Schmach, von diesem König abhängig zu sein“. Damit ist Ludwig II. gemeint, dessen Verhalten den Komponisten in mehreren Fragen empörte: durch die unautorisierten Aufführungen von **Rheingold** und **Walküre** in München, durch den Widerstand gegen den Bayreuther Festspielplan sowie durch durch seine Opposition gegen Bismarcks Reichseinigung. Folglich sieht man Ludwig im Hause Wagner kritisch. „In Bayern steht es schlimm“, notiert Cosima am 30.7.1871: „der Erzbischof handelt, als ob er der König wäre, und der König bleibt, was er ist!“ Ein „Cretin“ nämlich, also geistesschwach. Am 6.6.1872 heißt es: „In den Bierhäusern in München sagen die Leute unumwunden, der jetzige König sei der letzte König von Bayern, wenn er nicht heirate, denn von der Familie Luitpold lasse man sich nicht regieren, man würde dann preußisch.“ Trotzdem fürchten die Wagners Ludwigs Tod oder Entmündigung. Dadurch wären sie der königlichen Rente, ihrer Lebensgrundlage, beraubt. Der Komponist hofft, sich von seinem Mäzen emanzipieren zu können: „R. träumt, dass er

durch Bismarck seine Nibelungen-Partituren dem Kaiser anbieten ließ und um 4000 Thaler Vorschuss bat", lesen wir unter dem 11.7.1871. Der Typus Gunther machte ihm also ganz real zu schaffen. Das versöhnte ihn sogar mit dem Typus Hagen, der Züge von Bismarcks realpolitischer Skrupellosigkeit und Durchsetzungskraft hat. Am 16. Januar 1871 stellt Cosima erfreut fest, sie hätten erfahren, „dass im Württembergischen der Stier Hagen heißt".

Naturausbeutende Zivilisation

Auffällig an der **Götterdämmerung** ist, dass sie Merkmale einer geschlossenen Struktur trägt. In den ersten Versen wird Loge beschworen, der im Zwange Wotans die Naturordnung durcheinander bringt, sodass die Nornen Brünnhildes Feuerwall nicht mehr von der aufgehenden Sonne unterscheiden können. Allerdings versucht sich der Feuergott zu befreien, indem er Wotans Machtinstrument, den Speer, „zernagt". Am Ende der **Götterdämmerung** wird ihm die Befreiung mit Brünnhildes Hilfe gelingen. Der Kreis schließt sich. Loge, wiewohl nicht in persona auftretend, ist im Orchester sehr präsent. Hagen beruft sich im 1. Akt auf ihn, wenn Siegfried ihn fragt, warum er sich nicht am Blutsbrüderbund beteilige. Hagen antwortet mit der Melodie der Goldenen Äpfel Freias aus dem **Rheingold**. Loge hatte dort darauf hingewiesen, dass ihm der Genuss der „verjüngenden Frucht" verwehrt wäre, da er kein reinrassiger Gott sei. Mit analogem Argument drückt sich Hagen um den Meineid. Wagner baut hier mit musikalischen Mitteln eine Brücke zwischen den Feinden des Wotanischen Zeitalters. Loge, der dem Schmied Alberich laut **Rheingold**, 3. Szene, einst „im kalten Loch" wie Prometheus den Menschen das Feuer schenkte, ihn groß machte und dann mit den Lichtalben paktierte, hat mal wieder die Seite gewechselt.

Das Nornenvorspiel bereitet den Interpreten Kopfzerbrechen, weil es eine andere Version der Ursünde erzählt als das **Rheingold**. Bezeichnenderweise fängt der Text in seiner komponierten Fassung dort an, wo er in seiner optimistischen Urfassung aufhörte. Wotan naht sich dem Quell unter der Weltesche, um aus ihm Weisheit zu trinken. In der Urfassung können die Nornen dem Gott diese Weisheit spenden und rollen ihr Schicksalsseil unbehelligt auf, das den gesetzmäßigen Gang der Geschichte in festen Bahnen symbolisiert. In der Endfassung wendet der Gott Gewalt an. Er bricht einen Stamm aus der Weltesche, ritzt seine Verfassung hinein und benützt ihn seitdem als Speer, um seine Macht mit Gewalt durchzusetzen. Dies bekommt der Natur schlecht. Der ganze Wald, der aus Trieben der Weltesche besteht, stirbt. Wotan lässt ihn abholzen und die morschen Scheite um Walhall aufschichten, wo Loge ihn am Ende des Stücks verzehren wird. Erda hatte Wotan schon in **Siegfried** vorgeworfen, er habe das „Urgesetz" der Natur durch seine Machenschaften durcheinander gebracht, sodass sie selbst als Ursprung der Welt den Gang der Geschichte nicht mehr verstehe: „Wirr wird's mir / seit ich erwacht". Die Nornenszene führt uns die totale Desorientierung ihrer Töchter vor. Sie wissen weder, ob es Tag oder Nacht ist, können die wohltätige Sonne von Loges zerstörendem Feuer nicht mehr unterscheiden und haben keine Ahnung, wo sie das Schicksalsseil nach dem Tod der Weltesche verankern sollen: „Wollen wir singen und spinnen, / woran spannst du das Seil?" Die Älteste sitzt im Osten, wo die Sonne aufgeht, und verkörpert den Ursprung geschichtlicher Entwicklungsstränge. Ihre Aufgabe ist es,

einen neuen Schicksalsfaden an einem Ursprungspunkt zu befestigen. Jetzt muss sie sich mit einer Tanne behelfen „so gut und schlimm es geh'". Es geht schlimm, denn der erste Ast hält nicht. Sie „löst das Seil vom Zweige, und knüpft es während des folgenden Gesangs wieder an einen anderen Ast". Auch der taugt nicht, der Vorgang wiederholt sich ein drittes mal. Es gelingt ihrem „getrübten Blick" nicht, einen belastbaren Anfang für eine kohärente Geschichtserzählung zu finden. Darum werfen ihr ihre Schwestern im Westen, dem sich der Tag zuneigt, und im Norden, wo es dunkel ist, die also für Gegenwart und Zukunft zuständig sind, das Seil immer wieder ratlos zurück. Ohne Erfolg. Die das Schicksal weben und verkünden sollen, verstehen die Welt selbst nicht mehr. Damit haben auch die Nornen ihre Funktion in Wotans Reich verloren. Sie versinken in der Materie. Das System zerstört sich selbst. Was die Nornen verkünden, ist nicht mehr „Schicksal", sondern der scheiternde Versuch, die Ereignisse zu verstehen. Die alternativen Fakten darüber, wie alles begann, die den Interpreten so viel Kopfzerbrechen bereiten, sind gar nicht lösbar, sondern Symptom des Missstandes. War Alberich, der dem Rhein sein Licht raubte und es zu Geld ummünzte, der Urheber des Bösen oder Wotan, der die Axt an die Wurzeln der Existenz setzte, um sich aus dem Holz der Welt den Speer trügerischer Gesetze zu schnitzen? Wenn Urd, die 1. Norn, vom Wald in seinem Naturzustand singt und von der Quelle unter der Weltesche, der sie ihre jetzt versiegte Weisheit entnahm, erklingt im Orchester die arpeggierte Es-Dur-Skala der wogenden Gewässer vom Anfang des **Rheingolds**. Der Wald mit seinem Weisheitsquell und der Rhein mit seinem Gold werden musikalisch gleichgesetzt. Ihre beiden Schänder somit auch. Alberich und Wotan haben die Welt von zwei Seiten in Brand gesteckt: durch Geldgier und trügerische Verträge. Die 1. Szene der **Götterdämmerung** spielt die 1. Szene des **Rheingolds** im Modus der Erinnerung nach. Selbst ihre Tonarten verweisen auf einander: Es-Dur und es-Moll. Nimmt man die Töchter Erdas und die Töchter des Rheins als Repräsentanten ihrer Elemente Erde und Wasser, die durch das Wasser des Weisheitsquells musikalisch mit einander verbunden sind, dürfte die Feindschaft Loges, die sich Wotan zugezogen hat, und die der Walküre als einer Tochter der Luft nicht zufällig sein. Alberich und Wotan vergehen sich gegen alle vier Elemente. Zerhauen wird der marode Faden der Geschichte, der sich an „des Steines Schärfe" zerschlissen hat, an dem die 2. Norn ihn mangels Weltesche festmachen musste, aber durch Siegfrieds Hornsignal. Das Orchester prophezeit, was die entmachteten Nornen nicht mehr sehen können und was Siegfried ihren Schwestern, den Rheintöchtern, im 3. Akt unter Verwendung des Nothung-Motivs sagen wird: „Mein Schwert zerschwang einen Speer: des Urgesetzes ewiges Seil, flochten sie wilde Flüche hinein, Nothung zerhaut es den Nornen." In der Nornenszene antwortete auf die Prophetie der Hörner das tiefe Blech mit Alberichs „wilden Flüchen". Am Ende der **Götterdämmerung** erkennen wir, dass Siegfried Alberichs Fluch zwar ebenfalls zum Opfer fallen, ihn durch sein Opfer aber gleichzeitig aufheben wird.

Grand Opéra oder nicht…

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf die verschiedenen Titel, die Wagner erwogen hat. Er lautet am 20.10.1848 auf

dem Großen Prosaentwurf **Siegfried's Tod (Oper in drei Akten)**, am 28.11.1848 auf dem Titelblatt des ersten Librettos **Siegfried's Tod. Eine große Heldenoper in drei Akten**, im Februar 1849 **Siegfried's Tod. Eine Heldenoper in drei Akten** und ab 22.6.1856 schließlich **Götterdämmerung**. Im Vordergrund steht bis 1856 der Wunsch, eine Oper über den Tod eines Helden, des idealen Menschen im oben skizzierten Sinne zu schreiben. Im November 1848 sollte dies sogar eine „große Heldenoper" sein, also ein Werk für die Pariser Grand Opéra. Wer dort Erfolg hatte, wurde auf der ganzen Welt nachgespielt. Wagner hoffte nach dem Dresdner Debakel wie schon 1840 auf einen Durchbruch in Paris, der ihm ein materiell gesichertes Leben als frei schaffender Künstler ermöglicht hätte. Diese Hoffnung gab er schon im Februar 1849 wieder auf, als er das Adjektiv im Untertitel strich. Er wollte wie Siegfried eigene Wege gehen und sich nicht um Konventionen der Grand Opéra scheren müssen. In seinen Zürcher Kunstschriften verabschiedete er sich ein Jahr später theoretisch, mit der Komposition des **Rings** ab 1853 auch praktisch endgültig von der Oper alten Typs und schuf das Musikdrama. Dann liest er Schopenhauer und ist tief beeindruckt, weil er dort findet, was er fühlt und in der Zeit der beruflichen und Ehekrisen braucht. Schopenhauer lehrt, dass alle Erscheinungen der Welt, zwischenmenschliche Kontakte eingeschlossen, nur dazu da seien, einander Leid zuzufügen, weil sich „das Leben" der Individuen rücksichtslos bediene, um sich selbst zu erhalten. Also tue man gut daran, sich gegen die äußeren Erscheinungen der Welt abzuhärten. Man solle sie verachten und möglichst ignorieren. Um diese Haltung zu illustrieren, zieht Schopenhauer die buddhistische Philosophie heran. Wagner ist so beeindruckt davon, dass er 1856 ein buddhistisches Drama, **Die Sieger**, entwirft, Brünnhildes Schlussansprache umschreibt und **Siegfried's Tod** in **Götterdämmerung** umbenennt. Der Titel verkündet das Ende einer Epoche, schopenhauerisch gesprochen den Ausstieg aus dem Leidenszyklus endloser Wiedergeburten. Den Titel **Götterdämmerung** behielt Wagner bei, auch wenn er sich 1872 teilweise wieder von der schopenhauerschen Philosophie distanzierte. Den Glauben an den neuen Menschen, der sich durchsetzt, und das liebende Paar, das sich ergänzt, wollte er nicht aufgeben. Diesen Zwiespalt spürte er, als er Cosima bekannte, dass der Schluss eigentlich kein Schluss sei. Der Vorhang zu und alle Fragen offen.

Boris Kehrmann

NICHT FREIT ICH NOCH, UND EINER FRAU SOLL ICH MICH SCHWERLICH FREUN

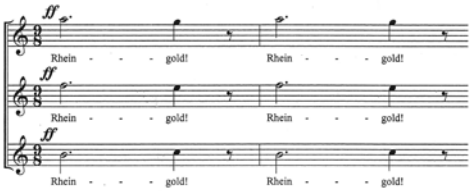
Badischer Staatsopernchor, Extrachor, Ks. Konstantin Gorny

DIE MUSIK SPRICHT

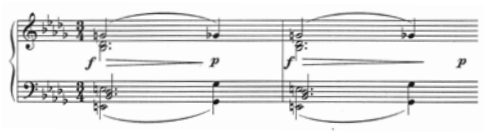
ZUR KOMPOSITION

Was Wagner als Musikdramatiker so bedeutend macht, ist die unbedingte Konzentration auf die Szene. Musik wird als „sprechend“ eingesetzt, sie soll die Vorgänge verdeutlichen und für den Zuschauer leichter begreifbar machen. Sie ist untrennbar mit dem Drama verbunden und folgt nicht mehr, wie noch in älteren Werken, satztechnischen Regeln, wie sie in konzertanter Musik üblich sind. Die musikalische Form wird vom Komponisten absichtsvoll und konsequent dem theatralen Rahmen untergeordnet.

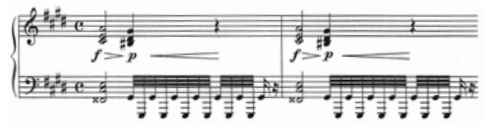
Immer wieder wird der Zuschauer daran erinnert, wie belastet von der Vorgeschichte des Nibelungenringes alle zwischenmenschlichen Beziehungen sind, die in der **Götterdämmerung** existieren. Einprägsam wiederholt wird der Klang des **Rheingolds**, das am ersten Abend noch verspielt unschuldig von den Rheintöchtern gefeiert wurde:



Aber inzwischen wurde das Rheingold von Alberich geraubt, zu einem Weltherrschaft versprechenden Ring umgeschmiedet und verflucht und sein Thema erklingt daher in Moll:



Was als Jubel spielender Wasserwesen begann, ist durch die Töne des Fluchs verändert:



Einer der ersten, der die Töne zu deuten verstand, war der Londoner Musikkritiker George Bernard Shaw, später selbst als Dramatiker weltberühmt. Er beschrieb 1898 in **The Perfect Wagnerite** Wagners Musiksprache als so „perfekt und einfach“, dass Musiker der alten Schule, die „korrekte Übungen der Sonatenform“ erwarteten, viel verlernen müssten, um Wagner zu verstehen. Ebenso dürfe man sich von der mythischen Erzählform nicht täuschen lassen, denn Wagner hätte „ein

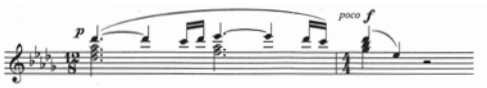
Drama von heute, keine entfernte, fabulöse Antiquität“ geschrieben. Richard Wagner hat tatsächlich noch 1881 auf seine Gegenwart verwiesen: „Der verhängnisvolle Ring des Nibelungen, als Börsen-Portefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstischen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen.“ Alle Figuren befinden sich in einem Dilemma, das „nicht aufhört, sich selbst zu reproduzieren“. Shaw fasst zusammen: „Wie unentrinnbar dieser Ablauf für uns geworden ist, zeigt sich klar für alle, die verstehen können, was sie sehen, wenn sie die geldbeherrschten Gesellschaften unserer modernen Hauptstädte anschauen.“

Wagner arbeitet mehrschichtig. Zum einen passt er Melodie und Rhythmus der Singstimmen der jeweiligen Situation an und sprengt damit die Formen der klassischen Oper wie Da-Capo-Arie oder Strophenlied. Gespräche sollen einen natürlichen Fluss erhalten und alle Figuren einen spezifischen Charakter. Dass die so in Melodiefluss gebrachten Gespräche sehr viel länger brauchen als gesprochener Text, ist für Wagner von Vorteil. Dadurch kann er zum anderen das Orchester als Kommentar auskomponieren, kann Lügen entlarven, Erinnerungen aufrufen und Vorahnungen wecken. Seine Figuren werden eingesponnen in musikalisches Gewebe wie der Mensch in die ihn bestimmenden Verhältnisse. 1851 hatte Wagner in den **Mittheilungen an meine Freunde** geschrieben, vor Augen stünde ihm „nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt.“ Gleichzeitig ist ihm klar, dass nicht nur in der Geschichte „Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse“ herrschen, sondern dass ihn auch der Mythos wieder hinleitete auf „Verhältnisse, die in ihrer dokumental-monumentalen Entstellung als Geschichtsmomente, als überlieferte irrthümliche Vorstellungen und Rechtsverhältnisse, endlich den Menschen zwangvoll beherrschten, und seine Freiheit vernichteten.“

Mehr als die Figuren je wissen können oder wollen, verrät die Musik. Gerd Rienäcker machte das 1999 am Beispiel des Blutbrüderschafts-Duetts von Siegfried und Gunther deutlich: „Eine Liedhymne wird angestimmt, emphatisch in der Höhenlage und Tongebung… Auftrumpfend möchte das Treueversprechen übertönen, dass die zugrunde liegende dritte Liedzeile ganz vereinsamt ist… Nichts mehr haben die Terzstürze mit ihr zu schaffen, und doch sind sie darin vorbereitet – im mählichen Absinken, das kein partieller Aufschwung, keine Drehung verhindern kann … Nicht nur verwandelt Dur sich in Moll, sondern es wird den Ausgangstonarten ganz der Boden entzogen.“ Schließlich treiben „die harschen Einwürfe des Orchesters auseinander, was ohnehin nicht zusammengehört, verwandeln die Blutsbrüder in Schiffbrüchige, denen die Wogen über dem Kopf zusammen schlagen.“

Unablässig hämmert Wagner uns ein, was alle zwischenmenschlichen Beziehungen untergräbt: Alberichs Fluch, Wotans Machtgier, Rachsucht und Waffengeklirr, alles das tragen die Figuren der **Götterdämmerung** als Erbe in sich. Auch wenn sie selbst darüber nicht sprechen, die Musik spricht pausenlos davon.

Der Regisseur und Musikwissenschaftler Joachim Herz hat nicht nur praktisch als wegweisender Wagner-Interpret, sondern auch theoretisch als dialektisch denkender Analytiker erkannt, dass Wagner „Archetypen sozial-menschlichen Verhaltens“ auf die Bühne stellt. Vier Abende lang werden wir Augen- und Ohrenzeuge, was alles falsch läuft in der Welt, und erst ganz am Ende ist der Komponist bereit, uns mit dem Schimmer einer Hoffnung aus dem traumatischen Gemetzel zu entlassen. Eine praktische Gebrauchsanweisung für gesellschaftliche Besserung kann der Musiker natürlich nicht geben. Doch macht er deutlich, dass das Ende der Götter nicht zwangsläufig das Ende der Welt sein muss. Wenn alle verstanden haben, dass der fluchbeladene Ring wieder dorthin zurückkehren muss, wo er einst geraubt wurde, in die Natur, kann in der Musik ein utopisches Moment aufstrahlen. Herz schrieb 1998: „Wagner hat für diesen Schluss eine Melodie aufgespart, die einmal nur erklungen war, als einer Frau bewusst wurde, dass neues Leben in ihr heranwächst, Frucht einer Liebe gegen das Gesetz; ein Jubel, der Dankbarkeit in sich schloss für mutige Hilfe von Mensch zu Mensch – nun sind es Klänge einer Verheißung, dass die neue Welt besser sein möge als die alte.“



Bettina Bartz

IN LANGER ZEITEN LAUF ZEHRTE DIE WUNDE DEN WALD

Christina Niessen

JUSTIN BROWN Musikalische Leitung

Der Brite studierte an der Cambridge University sowie in Tanglewood bei Seiji Ozawa und Leonard Bernstein. Als Dirigent debütierte er mit der britischen Erstaufführung von Bernsteins **Mass**. Er leitete viele Uraufführungen und dirigierte wichtige Werke bedeutender Zeitgenossen wie Luciano Berio, Elliott Carter oder George Crumb. Gastengagements führten ihn an renommierte Opernhäuser, so zur Uraufführung von Elena Langers **Figaro Gets A Divorce** an die Welsh National Opera sowie demnächst nach Lissabon, Genf, Frankfurt a. M. und an die Deutsche Oper Berlin. 2008 wurde er zum Generalmusikdirektor des STAATSTHEATERS KARLSRUHE ernannt, wo er vor allem für seine Dirigate der Werke Wagners, Berlioz' und Verdis gefeiert wird. Für den Karlsruher **Ring des Nibelungen** und dessen 5. Teil, Avner Dormans 2017 uraufgeführtes Auftragswerk **Wahnfried**, wurde er von der **Opernwelt** als Dirigent des Jahres nominiert.

TOBIAS KRATZER Regie

Der Münchner studierte Opern- und Schauspielregie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding sowie Kunstgeschichte und Philosophie in München und Bern. 2008 gewann er sämtliche Preise beim Ring Award Graz und ist seitdem freischaffend tätig. Zuletzt inszenierte er Rameaus **Zoroastre** an der Komischen Oper Berlin, Verdis **Aida** in Tallinn, Rossinis **Italienerin in Algier** und Wagners **Lohengrin** in Weimar, Meyerbeers **Hugenotten** in Nürnberg und Nizza, Meyerbeers **Prophet**, Wagners **Meistersinger von Nürnberg**, für den FAUST-Preis in der Kategorie Beste Musiktheater-Regie nominiert, und Sven Erkki Tüürs **Wallenberg** am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Seine nächsten Arbeiten sind Mozarts **Lucio Silla** als Koproduktion in Brüssel, Karlsruhe und St. Gallen, Meyerbeers **Vasco de Gama** in Frankfurt a. M., Offenbachs **Hoffmanns Erzählungen** in Amsterdam, Puccinis **Edgar** in St. Gallen sowie **Tannhäuser** in Bayreuth.

RAINER SELLMAIER Ausstattung

Rainer Sellmaier studierte Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in München sowie Bühnen- und Kostümbild am Mozarteum Salzburg. 2006 bis 2009 war er als Ausstattungsleiter am Theater Regensburg verpflichtet. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit Tobias Kratzer, mit dem zusammen er 2008 den Grazer Ring Award gewann. Für Glucks **Telemaco** bei den Schwetzinger Festspielen und Meyerbeers **Prophet** am STAATSTHEATER KARLSRUHE wurde er 2011 und 2016 von der „Opernwelt" als Bühnenbildner des Jahres nominiert, für **Tannhäuser** am Theater Bremen 2013 als Kostümbildner des Jahres. Am STAATSTHEATER arbeitet er seit 2012. Hier stattete er neben Meyerbeers **Prophet** Frank Schwemmers **Robin Hood**, Erkki-Sven Tüürs **Wallenberg**, Wagners **Meistersinger** sowie die Opernbälle 2012 bis 2014 aus. Seine nächsten Projekte umfassen u. a. Wagners **Tannhäuser** bei den Bayreuther Festspielen.

BETTINA BARTZ Dramaturgie

Die Ostberlinerin erwarb ihr Diplom der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin und arbeitet seit 1983 als Gastdramaturgin an Opernhäusern in Graz, Hamburg, Essen, Berlin, Bern, Luzern, Gent, Amsterdam, Wien, Kopenhagen und Dresden. Von 1998 bis 2000 war sie Chefdramaturgin am Brandenburger Theater, von 2008 bis 2010 an der Oper Leipzig. Neben ihrer mittlerweile drei Jahrzehnte währenden Zusammenarbeit mit Peter Konwitschny war sie als Dramaturgin für Anselm Weber, Tatjana Gürbaca, Vera Nemirova, Arila Siegert, Wolfgang Ansel und Jochen Biganzoli tätig. Seit 2001 arbeitete sie mit der Regisseurin Gisela Höhne am Inklusiven Theater RambaZamba Berlin. Sie schrieb Theaterstücke und Rundfunksendungen. 2014 erhielt sie den Kunstpreis Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin. Neue deutsche Textfassungen von Opern schreibt sie zumeist gemeinsam mit ihrem Koautor Werner Hintze.

DANIEL FRANK a. G. Siegfried
Der schwedische Heldentenor begann seine Karriere als Rocksänger. Axel Kober holte ihn 2013 als Tannhäuser nach Düsseldorf, eine Partie die er unter Gustavo Dudamel auch in Bogota sowie in Bern sang. In Bern war er auch Lohengrin, an der Wermland Opera Tobias Kratzers **Fidelio**-Florestan, den er zudem für Jonas Kaufmann bei den Salzburger Festspielen coverte. Siegfried ist sein Debüt am STAATSTHEATER.

DANIEL BRENNA a. G. Siegfried
Sein internationaler Durchbruch gelang dem Amerikaner 2011 als Aron in Schönberg **Moses und Aron** unter Christoph von Dohnany in Zürich. Als Desportes in B.A.Zimmermanns **Soldaten** feierte er bei den Salzburger Festspielen, an der Mailänder Scala und in München Triumphe, als Alwa in **Lulu** und Laca in **Jenufa** an der MET. Den Siegfried, mit dem er am STAATSTHEATER debütiert, sang er auch in Washington, Wien, Stuttgart und Hongkong.

HEIDI MELTON a. G. Brünnhilde
Die Amerikanerin debütierte 2016 als Sieglinde in Bayreuth, mit den Wiener Philharmonikern unter Valery Gergiev im Musikverein und in der Carnegie Hall, 2017 mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle in der Berliner Philharmonie. Auf CD erschienen ihre Isolde unter Gergiev, Sieglinde und **Siegfried**-Brünnhilde mit dem Hong Kong Philharmonic unter Jaap van Zweden. 2011–2013 gehörte sie zum Ensemble des STAATSTHEATERS.

Ks. ARMIN KOLARCZYK Gunther
Der in Trento aufgewachsene Bariton gehörte zehn Jahre dem Theater Bremen an, bevor er ans STAATSTHEATER wechselte. Hier gestaltete er die großen Mozart- und Wagner-Partien, **Doctor Atomic**, Orest in **Iphigenie auf Tauris**, Wagnerdämon in **Wahnfried** und wurde 2015 mit dem Titel Kammersänger geehrt. 2017 debütierte er bei den Bayreuther Festspielen. Am STAATSTHEATER ist er demnächst als Simon Boccanegra zu erleben.

Ks. KONSTANTIN GORNY Hagen
Mit seinem Debüt bei den Bregenzer Festspielen 1993 startete der russische Bass eine Weltkarriere, die ihn u. a. an die Wiener Staatsoper, nach Tokio, Sydney, Paris und an weitere wichtige Bühnen, zuletzt unter Zubin Mehta nach Tel Aviv führte. Seit 1997 ist er Mitglied des STAATSTHEATERS KARLSRUHE, seit 2006 Kammersänger. Hier erarbeitet er sich nach dem Marke in **Tristan und Isolde** mit Hagen eine neue Wagner-Partie.

JACO VENTER a. G. Alberich
Der Südafrikaner studierte in Pretoria, London und San Francisco. Nach großen Mozart-, Puccini- und zeitgenössischen Partien in seiner Heimat kam er 2011 über Pforzheim und Mannheim ans STAATSTHEATER, dessen Ensemble er bis 2017 angehörte. Hier sang er alle großen Wagnerpartien, Falstaff, Macbeth, den Kaiser in **Wahnfried**, Michonnet in **Adriana Lecouvreur**. 2017 gab er sein Rollendebüt als Fliegender Holländer in Kapstadt.

Die **Ring**-Regisseure in Island: David Hermann, Yuval Sharon, Tobias Kratzer, Thorleifur Örn Arnasson

CHRISTINA NIESSEN Gutrune
Nach ihrem Triumph als Cosima Wagner in der Avner-Dorman-Uraufführung **Wahnfried**, Kundry und Brangäne ist die vielseitige Sängerin nun als Gutrune am STAATSTHEATER zu erleben. Sie hat die Partie 2008 bereits in Antwerpen gesungen. Seit 2006 gehört sie dem Ensemble des STAATSTHEATERS an, wo sie vom lyrischen ins hochdramatische Fach wechselte. 2017/18 wird sie auch die Brunhild in Oscar Straus' **Lustigen Nibelungen** sein.

KATHARINE TIER Waltraute, 1. Norn, Flosshilde
Die australische Mezzosopranistin war an zahlreichen Opernhäusern wie San Francisco, Dallas, Berlin zu hören. Seit 2011 ist sie Ensemblemitglied des STAATSTHEATERS. Hier sang sie Didon in **Les Troyens**, die Titelrollen in **Rosenkavalier**, **Iphigenie**, **Carmen**, Waltraute in **Götterdämmerung** und Juno in **Semele**. 2016 debütierte sie als Brangäne sowie **Rheingold**- und **Walküren**-Fricka.

DILARA BAŞTAR 2. Norn, Wellgunde
Die türkische Mezzosopranistin feierte zuletzt als Offenbachs Fantasio, Bellinis Romeo, Mozarts Cherubino, Dorabella, Sesto in **La clemenza di Tito** sowie in Poulencs Monodram **La voix humaine** Triumphe am STAATSTHEATER KARLSRUHE, dem sie seit 2012 als Mitglied des Opernstudios, seit 2014 als festes Ensemblemitglied angehört. In der laufenden Spielzeit kommt der Smeton in der Neuproduktion **Anna Bolena** hinzu.

AN DE RIDDER a. G. 3. Norn
Die Belgierin debütierte 2006 als Pamina an der Opera Vlaandern, sang Nanetta in **Falstaff** an der Opera Zuid, Fiordiligi auf Tournee in Flandern, Mimì in **La bohème** in Gent, Nico Dostals Clivia in Brüssel und Leuven und coverte Strauss' Daphne in Brüssel. 2015–2017 gehört sie dem Ensemble des Aalto-Theaters Essen an, wo sie unter anderem als Musetta in **La bohème** zu erleben war. Mit der 3. Norn debütiert sie am STAATSTHEATER.

AGNIESZKA TOMASZEWSKA Woglinde
Die polnische Sopranistin studierte in Danzig und Wien. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE gastierte sie als Susanna in **Figaros Hochzeit** und Katja in **Die Passagierin**, bevor sie 2014 ins Ensemble kam. Hier erarbeitete sie sich die großen Mozart-Partien, Adina im **Liebestrank**, Berthe in **Der Prophet**, Freia in **Rheingold**, Micaela in **Carmen**, Mimì in **La bohème**, Sina in **Verlobung im Traum** und zuletzt Servilia in **La clemenza di Tito**.

SARAH CASTLE a. G. Waltraute, 1. Norn, Flosshilde
Die Neuseeländerin debütierte in Rossinis **La Cenerentola** am Covent Garden, wo sie seither in zahlreichen Produktionen, u. a. in Keith Warners **Ring** zu erleben ist. Am Covent Garden, an der New York City Opera, in Amsterdam, Warschau, San Diego und China wurde sie in zeitgenössischen Opern gefeiert, in Tel Aviv als Nerone in Monteverdis **Poppea**, Sesto in Händels **Julius Cäsar** und Melibea in Rossinis **Reise nach Reims**.

Katharine Tier, Heidi Melton

DER RING DES NIBELUNGEN
Bühnenfestspiel von Richard Wagner
MUSIKALISCHE LEITUNG GMD Justin Brown

DAS RHEINGOLD
Wiederaufnahme 3.2.18
REGIE David Hermann

DIE WALKÜRE
Wiederaufnahme 29.3.18
REGIE Yuval Sharon

SIEGFRIED
Wiederaufnahme 3.12.17
REGIE Thorleifur Örn Arnarsson

GÖTTERDÄMMERUNG
Premiere 15.10.17
REGIE Tobias Kratzer

DER RING
STAATSTHEATER KARLSRUHE

WAHNFRIED
URAUFFÜHRUNG | AUFTRAGSWERK
Wiederaufnahme 23.3.18
von Avner Dorman
Libretto von Lutz Hübner & Sarah Nemitz
REGIE Keith Warner

DIE LUSTIGEN NIBELUNGEN Premiere 15.12.17
Burleske Operette von Oscar Straus
REGIE Johannes Pölzgutter

DER KOMPLETTE ZYKLUS 2018

Ostern
28.3. **DAS RHEINGOLD**
29.3. **DIE WALKÜRE**
31.3. **SIEGFRIED**
2.4. **GÖTTERDÄMMERUNG**

Mai
5.5. **DAS RHEINGOLD**
6.5. **DIE WALKÜRE**
10.5. **SIEGFRIED**
12.5. **GÖTTERDÄMMERUNG**

RINGplus
Bei Buchung eines gesamten Zyklus erhalten Sie 50% Ermäßigung auf eine RINGplus-Vorstellung:

4.4. **WAHNFRIED**
8.4. **DIE LUSTIGEN NIBELUNGEN**
8.5. **WAHNFRIED**
13.5. **DIE LUSTIGEN NIBELUNGEN**

DER VORVERKAUF LÄUFT!

DAS RHEINGOLD

David Hermann hat in Berlin studiert, Hans Neuenfels assistiert und 2000 den Ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Regie und Bühnenbild in Graz gewonnen. In jüngster Zeit brachte der Deutsch-Franzose Neudeutungen von Mozarts **Entführung** und **Zauberflöte**, Kreneks Einaktern, Verdis **Simon Boccanegra** sowie in Saigon **Zauberflöte** und **Fledermaus** heraus. Dem STAATSTHEATER ist er seit 2011/12 verbunden.

Jo Schramm arbeitete als Beleuchter, bevor er in Stuttgart und Karlsruhe Architektur, Szenografie und Medienkunst studierte. Seit Ende seines Studiums ist er als Bühnenbildner, Licht- und Videokünstler für Schauspiel, Tanz und Oper tätig. Er arbeitet am Schauspiel Hannover, Deutschen Theater Berlin, Thalia Theater Hamburg, Staatsoper und Kammerspielen München. **Rheingold** war seine erste Arbeit für das STAATSTHEATER.

Bettina Walter begann ihre Karriere unter Frank Baumbauer am Theater Basel, bevor sie seit 1990 freischaffend Kostüme für Oper und Schauspiel in ganz Europa entwarf. Sie arbeitet mit stilprägenden Regisseuren wie Adolf Dresen, Christof Nel, Christof Loy, Werner Düggelin und Barbara Frey zusammen. Seit 2010 hat sie eine Professur für Kostümbild in Stuttgart inne. **Rheingold** war ihre erste Arbeit für das STAATSTHEATER.

DIE WALKÜRE

Yuval Sharon gründete in seiner Heimatstadt Los Angeles die multimedial arbeitende Musiktheatergruppe The Industry und gab 2015 am STAATSTHEATER mit John Adams' **Doctor Atomic** sein Europa-Debüt. Mit **Tri sestri** debütierte er an der Wiener Staatsoper. Seit 2016/17 ist er Artist Collaborator des Los Angeles Philharmonic. Nach Karlsruhe kehrte er 2016 mit **Die Walküre** zurück. 2018 inszeniert er **Lohengrin** in Bayreuth.

Sebastian Hannak ist in Karlsruhe durch seine innovativen Raumgestaltungen für **Das Glasperlenspiel** oder die Ballette **Momo**, **Mythos** und **Anne Frank** bekannt. Auch am Nationaltheater Mannheim, der Staatsoper Stuttgart, dem Salzburger Landestheater und anderen Bühnen wurde er gefeiert. Seine Arbeiten wurden mehrfach zum Raum des Jahres nominiert und auf der Prager Quadriennale 2007 im deutschen Pavillon ausgestellt.

Die geborene Gießenerin Sarah Rolke arbeitete an Häusern wie dem Berliner Ensemble, den Salzburger Festspielen, dem Bolschoi-Theater Moskau, beim Beijing Music Festival und am Nationaltheater Mannheim. Bei Achim Freyers **Ring des Nibelungen**, 2007–2010 in Los Angeles, lernte sie Yuval Sharon kennen, mit dem sie **Doctor Atomic** am STAATSTHEATER herausbrachte. **Die Walküre** war ihre vierte Arbeit für Karlsruhe.

WAHNFRIED

Keith Warner ist als Kenner der Werke Wagners und Bayreuths sowie als international gefeierter Regisseur der Richtige, um sich in **Wahnfried** mit dem Wagner-Clan und dem Erbe des Komponisten auseinanderzusetzen. Er inszenierte **Lohengrin** bei den Bayreuther Festspielen, den **Ring des Nibelungen** in London und Tokio, **Tannhäuser** in Straßburg sowie **Parsifal** am STAATSTHEATER KARLSRUHE. 2019 ist hier seine **Elektra** zu sehen.

Tilo Steffens ist seit 1997 als freischaffender Bühnen- und Kostümbildner tätig. Für Keith Warner gestaltete er u. a. einen beeindruckenden Bühnenraum für **Parsifal** in Karlsruhe und für **Nabucco** an der Deutschen Oper Berlin. Gemeinsam mit Katharina Wagner erarbeitete er **Die Meistersinger von Nürnberg** bei den Bayreuther Festspielen und **Tannhäuser** auf Gran Canaria.

Julia Müer ist Preisträgerin des Europäischen Opernregie-Preises. Sie arbeitet regelmäßig als Bühnen- und Kostümbildnerin mit Keith Warner. Gemeinsam mit ihm gab sie in Karlsruhe ihr Debüt bei **Parsifal** und wird demnächst an der Semperoper Dresden mit ihm **Doktor Faust** herausbringen. Engagements führten sie u. a. zu den Festspielen in Glyndebourne.

SIEGFRIED

Thorleifur Örn Arnarsson setzt sich mit dem Erwachen des Naturburschen **Siegfried** auseinander. Der Isländer bewegt sich nicht nur geografisch zwischen den Welten, sondern auch künstlerisch zwischen Schauspiel, Performance, Musiktheater. Zu seinen Arbeiten zählen **Lohengrin**, **Peer Gynt** und **Die Fledermaus**. 2014/15 war er leitender Regisseur für Oper und Schauspiel in Wiesbaden. In Karlsruhe stellte er sich mit Sarah Kanes **4.48 Psychose** vor.

Vytautas Narbutas ist als Bühnen- und Kostümbildner für Schauspiel, Film und Oper international tätig und wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Außerdem ist er Bildender Künstler und Grafiker. Seine Werke wurden in Litauen, Finnland, Japan und Island ausgestellt. Mit Thorleifur Örn Arnarsson verbindet ihn eine enge Arbeitspartnerschaft bei **Romeo und Julia** am Staatstheater Mainz sowie **Die Nibelungen** am Theater Bonn.

Die Isländerin Sunneva Ása Weisshappel ist im Bereich Installationen, Fotografie, Performance und Videokunst tätig. Sie gründete die Galerie und Künstlerresidenz Algera Studios in Reykjavík. Kostüme entwarf sie für das Stadttheater Reykjavík, das Hessische Staatstheater Wiesbaden, das Staatsschauspiel Dresden, das Staatstheater Hannover und das Norwegische Nationaltheater Oslo.

BILDNACHWEISE

PROBENFOTOS Matthias Baus
PORTRÄTS Ariel Oscar Greith
Felix Grünschloß
Jochen Klenk
Simon Pauly
privat

TEXTNACHWEIS

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE 2017/18
Programmheft Nr. 405
www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

GENERALINTENDANT
Peter Spuhler

KAUFMÄNNISCHER DIREKTOR
Johannes Graf-Hauber

VERWALTUNGSDIREKTOR
Michael Obermeier

OPERNDIREKTOR
Michael Fichtenholz

CHEFDRAMATURG
Jan Linders

REDAKTION
Bettina Bartz, Dr. Boris Kehrmann

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG
Kristina Schwarz, Roman Elischer

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

ZURÜCK VOM RING!

Daniel Frank

DIE LIEBE LASS ICH ME!

BADISCHES STAATS THEATER KARLSRUHE