

Die Walküre

Richard Wagner



DEUTSCHE OPER BERLIN

Die Walküre

Richard Wagner [1813 – 1883]

Erster Tag des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN

Uraufführung: am 26. Juni 1870 in München

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 27. September 2020



„Zwillinge in einem Koffer“, um 1930

Dank für Rat

„Den Kuss und dann die Kralle,
So sind sie alle.

Die Kralle, dann den Kuss
Macht ihnen nicht Verdruss. –

Nimm's nicht so schwer! Lass ruh'n!
Sie wissen nicht, was sie tun.

Oder geh' fort! Geh', wandere!
's gibt andere,
Nicht alle sind Katzen
Und kratzen.
Bist eben zu lang geblieben;
Man muss mit gepacktem Koffer lieben.“

**„Was ist der Koffer? Es ist dein Geist,
Der dich immer gefasst sein heißt.
In die Liebe zumeist darf nur sich wagen,
Wer auch enden kann und entsagen.“**

„Dank für den Rat, den mir die Weisheit spricht;
Er lautet: liebe, aber lieb' auch nicht.“

„... aber für die Musik brauche ich ein anderes Leben; ich bedarf die Musik selbst; so aber gleiche ich jemandem, der Feuer machen will, und wohl das Licht, nicht aber das Holz dazu hat. Dazu greift mich der Gegenstand der Walküre gar zu schmerzlich an: Es gibt doch eigentlich kein Leiden der Welt, das hierin nicht zu einem schmerzlichen Ausdruck gelangt; das künstlerische Spiel mit den Schmerzen rächt sich aber an mir ...“

[Richard Wagner an Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, 1854]

Handlung

Vorgeschichte

In mythischer Vorzeit ruht Erda in „wissendem Schlaf“; die Welt-Esche wächst und gedeiht, in ihrem Schatten entspringt die Quelle der Weisheit. Wotan, „ein kühner Gott“, will sich Macht erlangen. Er opfert ein Auge, trinkt von der Quelle, bricht einen Ast aus der Esche und formt ihn zum Speeressenschaft, in den er Runen als Vertragszeichen schneidet: Wotan will nicht durch Gewalt-Willkür, sondern durch Gesetzes-Verträge herrschen. Doch die Quelle der Weisheit versiegt, die Welt-Esche verdorrt allmählich, die Gesetze und Verträge werden von Wotan, dem es nach Macht und Liebe verlangt, selbst gebrochen.

Der Nibelung Alberich hingegen hat der Liebe abgeschworen und konnte sich so aus dem Rheingold einen Ring schmieden, der die Herrschaft über die Welt ermöglicht. Wotan hat ihm diesen verfluchten Ring nun gestohlen, um damit den Riesen den Bau seiner Götterburg Walhall zu bezahlen. Er ist tief in seine eigene Schuld fessel verstrickt und sucht einen Ausweg.

Um mehr zu erfahren, zwingt Wotan Erda „mit Liebeszauber“ und erfährt von seinem bevorstehenden Ende durch Alberich. Erda gebiert ihm Brünnhilde und zusammen mit acht weiteren Walküren sammelt Brünnhilde im Kampf gefallene Helden ein, die Wotans Macht schützen sollen. Er fürchtet, dass Alberich den Ring zurückgewinnt, den derzeit Fafner in Gestalt eines Drachen ungenutzt besitzt. Wotan kann den Ring nicht selbst entwenden, da er damit nur weiter in seinen Gesetzesfrevel geriete. Es bedarf eines „Freien“, der gegen die göttliche Ordnung aufbegehrt, und so zeugt Wotan als Wälse mit einer Menschenfrau das Zwillingpaar Siegmund und Sieglinde. All seine Hoffnung in das Paar setzend verfügt er über beider Trennung, Leid und Not.

Siegmund findet die Mutter erschlagen, die Schwester verschleppt und verliert schließlich auch den Vater, mit dem er als Wolfspaar auf ständiger Flucht war. Sieglinde wurde Hundings Weib, „das ungefragt Schächer ihm schenken zur Frau“. Auf ihrer gewaltsamen Hochzeit ist „ein Greis im grauen Gewand“ mit tiefhängendem Hut erschienen und hat ein Schwert „in der Esche Stamm“ gestoßen, das niemand wieder herauszuziehen vermochte.

1. Aufzug

Auf der Flucht erreicht Siegmund verwundet Hundings Haus und wird von Sieglinde liebevoll mit Trank und Trost umsorgt. Hunding kommt von der Jagd und spürt sofort eine Bindung zwischen den beiden. Siegmund gibt sich als Wölfling zu erkennen und erzählt seine unheilvolle Geschichte. Zuletzt hat er ein Mädchen vor Zwangsheirat retten wollen und deren Brüder im Kampf erschlagen. Dadurch erkennt Hunding, dass Siegmund der von seiner eigenen Sippe Gejagte ist. Bevor er sich mit seiner Frau für die Nacht zurückzieht, fordert Hunding den Waffenlosen zum Zweikampf am nächsten Morgen.

Siegmund hofft auf das Schwert, das sein Vater Wälse ihm einst in höchster Not verheißen hat. Heimlich kehrt Sieglinde zurück. Sie hat ihrem Gatten ein Schlafmittel verabreicht und erzählt Siegmund die Geschichte vom Schwert. „Im milden Lichte leuchtet der Lenz“ als Sieglinde ihren Zwilling erkennt, der das Schwert jetzt herausziehen kann und es „Nothung“ tauft. Zu allem entschlossen gibt sich Sieglinde dem geliebten Bruder hin; „so blühe denn, Wälsungen-Blut!“

2. Aufzug

Wotan hat als Wälse nicht nur Siegmund und Sieglinde, sondern als Gott mit Erda auch Brünnhilde gezeugt sowie acht weitere Walküren hervorgebracht, die gefallene Helden zum Schutze Walhalls sammeln. Er befiehlt Brünnhilde, „dem Wälsung kiese sie Sieg“ im bevorstehenden Kampf mit Hunding.

Wotans Gemahlin Fricka ist über den inzestuösen Ehebruch der Wälsungen-Geschwister empört und fordert Strafe für den Frevel gegen göttliche Ordnung. Zutiefst verletzt über Wotans Untreue entlarvt sie seinen Plan, Siegmund als vermeintlich „Freien“ für seine Zwecke einzusetzen. Da dieser in der Not „das zauberstark zuckende Schwert“ nur durch göttliches Zutun erlangen konnte, verlangt Fricka von Wotan, Siegmund im Kampf mit Hunding zu fällen und befiehlt ihm, Brünnhilde als Instrument gegen seinen Willen zu nutzen.

Vor Brünnhilde bedauert sich Wotan als „Unfreiester aller“ und erzählt ihr vom Ring des Nibelungen: „Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich“. Scheinbar resigniert will er nur noch eines: „das Ende!“ und befiehlt Brünnhilde, für Hunding den Sieg zu erfechten.

Siegmund und Sieglinde sind auf der Flucht. Sie hält sich für „entehrt, geschändet... der Würde bar“ und versucht, dem geliebten Bruder zu entfliehen – nicht etwa wegen des Geschwisterinzests, sondern weil sie Hunding gehorcht hat, „der ohne Minne sie hielt“. Als sie ohnmächtig in tiefen Schlaf fällt, erscheint Brünnhilde Siegmund und verkündet ihm den Tod und die Aufnahme in Walhalls Wonnen. Da aber Sieglinde nicht mit in die Götterburg darf, verweigert Siegmund die Gefolgschaft. In aufbäumender Wut will er sich und seine schwangere Zwillingsschwester trotz „des Pfandes willen, das wonnig“ sie von ihm empfangen hat, töten. Zutiefst erschüttert ob dieser Liebesbereitschaft „in Lust und Leid“ bis

in den Tod verspricht Brünnhilde Siegmund und Sieglinde nun „Segen und Sieg“. Doch im Kampf von Siegmund und Hunding greift Wotan selbst ein, zerschlägt mit seinem Speer das Schwert und lässt Hunding den Wälzung fallen. Brünnhilde macht sich mit Sieglinde und den Schwertstücken die Flucht.

3. Aufzug

Die Walküren treffen sich jauchzend, um mit den eingesammelten, gefallenen Helden nach Walhall zu ziehen: „Hojotoho!“ Doch Brünnhilde kommt nicht mit einem Mann, sondern mit Sieglinde; beide werden von Wotan verfolgt. Erst als die lebensmüde Sieglinde erfährt, dass sie schwanger ist, hat sie die Kraft, ins Ungewisse zu ziehen; sie erhält von Brünnhilde nicht nur die Schwertstücke, sondern flüchtet voll Hoffnung in den Wald, wo Fafner den Ring hütet.

Brünnhilde stellt sich Wotans Strafe, die er zornig der Verbannten vor aller Augen und Ohren verkündet: Sie soll als menschliches Weib „in wehrlosen Schlaf“ geschlossen und vom herrischen Fremden geweckt werden, um zu „verblühen und verbleichen dem Mann“; zur leichten Beute werden, „aller Spottenden Ziel und Spiel“! Brünnhilde verteidigt sich, da sie den inneren Willen des allherrschenden Walvaters befolgt habe und nicht den des selbstentfremdeten Ehemanns Frickas. Sie war aus Liebe bereit, „Sieg oder Tod mit Siegmund zu teilen“ und appelliert in höchster Not an Wotans Willen, sie für seine Zwecke einzusetzen – damit wird sie seines „Herzens heiligster Stolz“. Überwältigt verabschiedet er sich, küsst die Gottheit von ihr und lässt ein Feuer um sie entbrennen, dessen lodernde Glut alle bis auf den furchtlos freiesten Helden abschreckt, der gerade auf der Flucht von Sieglinde geboren wird und von Brünnhilde selbst bereits den Namen erhalten hat: Siegfried.



Eine französische Familie auf der Flucht im Tunnel der von den Amerikanern kontrollierten Maginot Linie, 1944

Jener Trieb zur Metaphernbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde, ist dadurch, dass aus seinen verflüchtigten Erzeugnissen, den Begriffen, eine reguläre uns starre neue Welt als eine Zwingburg für ihn gebaut wird, in Wahrheit nicht bezwungen und kaum gebändigt. Er sucht sich ein neues Bereich seines Wirkens und ein anderes Flussbette und findet es im M y t h u s und überhaupt in der K u n s t.

Freie Liebe und beschränkte Kunst

[...] nur die Aufhebung der unmenschlichsten Ungleichheit der Menschen in ihrer Stellung zum Leben kann den gedachten Erfolg der Anforderung der Selbstbeschränkung herbeiführen, und zwar durch die Ermöglichung der freien Liebe. Die Liebe aber führt jenen gedachten Erfolg in unermesslich erhöhtem Maße herbei, denn sie ist eben nicht Selbstbeschränkung, sondern unendlich mehr, nämlich – höchste Kraftentwicklung unsres individuellen Vermögens – zugleich mit dem notwendigsten Drange der Selbstaufopferung zugunsten eines geliebten Gegenstandes. –

Wenden wir nun diese Erkenntnis auf den vorliegenden Fall an, so sehen wir, dass Selbstbeschränkung des Dichters wie des Musikers in ihrer höchsten Konsequenz den Tod des Dramas herbeiführen, oder vielmehr seine Belebung gar nicht erst ermöglichen würde. Sobald Dichter und Musiker sich gegenseitig beschränkten, könnten sie nichts anderes vorhaben, als jeder seine besondere Fähigkeit für sich glänzen zu lassen, und da der Gegenstand, an dem sie diese Fähigkeiten zum Glänzen brächten, eben das Drama wäre, so würde es diesem natürlich wie dem Kranken zwischen zwei Ärzten gehen, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der besten Natur zugrunde gehen müssen. – Beschränken sich Dichter und Musiker nun gegenseitig aber nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie irgend sein können, gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter – so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren. –



Junge Familie unterwegs in Berlin, 1967

Ein mythisches Spiel um „sehrender Liebe sehrende Noth“

Alexander Meier-Dörzenbach

I. Flucht und Spiel

Wörter öffnen Türen zu kulturellen Gedankengebäuden – das Deutsche kennt zwar den „Bürger“, unterscheidet aber nicht wie das Französische zwischen „bourgeois“ und „citoyen“. Rousseau hat zwischen dem besitzenden Wirtschaftsbürger, dem es um seinen Wohlstand und seine Autonomie geht, und dem Staatsbürger, der sich eigenverantwortlich mitgestaltend für das Gemeinwohl einsetzt, sprachlich genau damit differenziert. Vielleicht lässt sich das Scheitern der deutschen Revolutionen im 19. Jahrhundert auch auf diese verbale Leerstelle zurückführen.

In seiner exakten Lebensmitte hat sich der 35-jährige Richard Wagner, damals Dresdner Hofkapellmeister, mit Reden und Schriften aktiv an der Revolution 1848 beteiligt. Aus diesem Jahr stammt der erste Entwurf für seine Bearbeitung des Nibelungenstoffes um den Helden Siegfried. Der Leiter des Hoftheaters, Eduard Devrient, notiert in seinem Tagebuch am 21. Oktober 1848: „Kapellmeister Wagner brachte mir einen Opernentwurf, hatte wieder große sozialistische Rosinen im Kopf. Jetzt ist ihm ein einiges Deutschland nicht mehr genug, jetzt geht's aufs einige Europa, auf die einheitliche Menschheit los.“ Die „einheitliche Menschheit“, das allen gemeinsame Menschsein, der aus allen nationalen und gesellschaftlichen Strukturen befreite, vielmehr geflohene Mensch steht im Zentrum dieses RING DES NIBELUNGEN.

Als verfolgter Revolutionär flüchtet Wagner 1849 ins Zürcher Exil und vergrößert sein Siegfried-Projekt um eine mythische Vorgeschichte zu einer Tetralogie. Während das Nibelungenlied als mittelalterliches Heldenepos eigentlich eine christliche Gesellschaft thematisiert, erweitert Wagner das Drama um eine Mythologie, die Motive aus der skandinavischen Edda und der Völsunga-Saga zu einem Handlungskonstrukt verbindet. Als DER RING DES NIBELUNGEN 1876 im Bayreuther Festspielhaus uraufgeführt wurde, ist aus dem exilierten Revolutionsflüchtling Richard Wagner längst der besitzende Großbürger und verehrte Meister geworden. Die über ein Vierteljahrhundert dauernde Entstehungsgeschichte des RINGS hat ideologische und kompositorische, philosophische und musiktheat-

rale Wachstumsspuren im Werk hinterlassen: Der Walkürenritt wurde beispielsweise bereits im Sommer 1850 komponiert und muss daher auch im Kontext von Wagners Auseinandersetzung mit Meyerbeer gesehen werden, dessen LE PROPHETE er damals in Paris gesehen und aufgrund der sensationellen Verwendung einer elektrischen Sonne, „die rein sinnliche Wirkung ... für das Auge“ ausführlich als „Wirkung ohne Ursache“ kritisiert hat. Dabei ist im Walkürenritt das teichoskopische Geschehen um Sintolt, den Hegeling, der Helmwig im Sattel hängt, und Wittig, den Irming, den Ortlandes Mähre trägt, nicht gerade ursächlich motiviert, sondern lebt von der musikalischen Wirkung der durch Wörter effektiv stampfenden Musik. Der Komponist definiert seine Werke als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ und jener Verbindung der Ohren und Augen in der ersichtlich gewordenen Musik-Tat soll im versinnbildlichten Spiel nachgespürt werden.

Wagners Biografie weist eine unglaubliche Flucht-, Exil- und Reisetätigkeit auf: 16 Länder und fast 200 Städte; man fühlt sich an Wotans aus der Verzweiflung geborenen Auftritt in SIEGFRIED erinnert, als er Mime wissen lässt, „Wandrer heißt mich die Welt“. Wotan ist dabei tatsächlich nur einer von vielen Kultur-Flüchtigen, Suchenden, Reisenden und Fliehenden innerhalb der Tetralogie. Allein in der WALKÜRE sehen wir Siegmund zunächst allein, dann mit Sieglinde fliehen, wir erleben Brünnhildes Flucht mit der Wälsungen-Tochter und Sieglindes alleiniges Flüchten; selbst Wotan, der Frau und Geliebter entfleucht ist, will allem entfliehen und fordert in der Mitte der Oper „das Ende!“

György Lukács sprach Anfang des 20. Jahrhunderts von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Bürgertums, und diese hat sich bis heute zu einem metaphysischen Flüchtlingszustand ausgeweitet. Wir tragen Segmente unserer kollektiven Geschichte und individueller Geschichtchen mit uns herum und suchen eine neue, mythische Heimat. Und das immer wieder im Spiel der Kunst und in der Kunst des Spiels. Dieses Spiel um eine mythische Wirklichkeit, um einen wirklichen Mythos wird in der Erkenntnis betrieben: „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“, wie Friedrich Schiller in seiner *Ästhetischen Erziehung des Menschen* bereits Ende des 18. Jahrhunderts formuliert hat.

Dieser Mensch wird gerade in der WALKÜRE mit doppeltem Blick auf Mann und Frau gesehen: die gewaltsame Verschleppung und Verheiratung von Sieglinde mit Hunding, die freie, inzestuöse Liebe der Wälsungen-Geschwister, der manipulationsreiche Ehestreit von Wotan und Fricka, die intendierte Bestrafung Brünnhildes als weibliches Freiwild männlicher Lust, der Abschied des göttlichen Vaters von seinem Willen als geliebter Tochter... Es geht vielfach um die Beziehung zwischen den Geschlechtern und dem Geschlecht. Mehr noch: Liebesopfer bilden die zentrale Wurzel des Werkes, doch schon mit diesem Begriff kehren wir zum Ausgangsproblem zurück: Wörter öffnen Türen zu kulturellen Gedankengebäuden und allein das nominelle Festnageln von musikalischen Motiven verhindert deren sinnlichen Freiflug.

Die RING-Tetralogie schließt nach Hagens Ruf „Zurück vom Ring!“ ganz am Ende der GÖTTERDÄMMERUNG wortlos orchestral mit 50 Takten, die das

Walhall-, das Rheintöchter- und ein weiteres Motiv ineinander weben. Oft wird das letzte Motiv als „Erlösungsmotiv“ apostrophiert, dabei weist es weit über diesen Wortkäfig hinaus und tief in die WALKÜRE hinein.

In der GÖTTERDÄMMERUNG taucht es bereits verschlungen mit dem „Siegfried-Motiv“ in Brünnhildes Schlussgesang auf, doch stammt dieser „melodische Moment“, wie Wagner selbst seine Leitmotive nannte, aus dem dritten Aufzug der WALKÜRE, als Brünnhilde der lebensmüden Sieglinde auf der Flucht mitteilt, dass sie von ihrem Bruder Siegmund schwanger sei und „den hehrsten Helden der Welt“ in sich trage, der Siegfried heißen möge. Diese Nachricht ob neuen Lebens ist für Sieglinde „heiliger Trost“. Wenn also überhaupt von „Erlösung“ die Rede sein kann, dann nur im Sinne einer aufopfernden Liebe für neues Leben; erlöst wird von einer Hoffnungslosigkeit oder anders gesagt: Das Motiv könnte man als „liebeslebendige Hoffnung“ fassen. In diesem Sinne wird das Motiv auch in Brünnhildes Schlussgesang genutzt, wenn sie die Verbindung mit dem geliebten Siegfried antizipiert:

*Fühl' meine Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
das Herz mir erfasst;
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein!*

Die hoffende Liebe, die Sehnsucht nach liebender Vereinigung, die aufopfernde Aktion einer Frau – diese Worte rahmen sprachlich das Motiv. Wenn im orchestra- len Finale der GÖTTERDÄMMERUNG nun das prächtige Walhall-Motiv mit dem rauschenden Rheintöchter-Motiv verschränkt wird und sich darüber just dieses Motiv erhebt, dann werden wir akustisch mit einer neuen Hoffnung schwanger wie Sieglinde in der WALKÜRE. Das „hehrste Wunder“ ist die Liebes- und Lebenshoffnung; der „heilige Trost“ in einer aus den Fugen geratenen, zerstörten Welt, den vielleicht überhaupt nur noch die Kunst erahnbar werden lassen kann. In seiner „Mittheilung an meine Freunde“ schreibt Wagner bereits 1851: „Es ist die *Nothwendigkeit der Liebe*, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahrsten Äußerung *Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit*, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes. Muß in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der *Gott* nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich *sehnte*, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahrsten und höchsten Wesen somit nicht aber *offenbar* geworden?“

Schon im ersten Aufzug der WALKÜRE gesteht Siegmund: „sehrender Liebe sehrende Not / brennt mir hell in der Brust, / drängt zu Tat und Tod“. Diesem hymnischen Gesang an „heiligster Minne, höchste Not“ wird das bereits aus RHEINGOLD vertraute Liebesverzicht-Motiv unterlegt und Siegmund kündigt so eine Liebestat und einen Tod an. Im Rausch der Entsagung entsteht etwas

Neues – ein gewaltsamer Abschied. War es im RHEINGOLD bei Alberich die Verfluchung der Liebe für alle Macht der Welt, so ist es beim Zwillingpaar Siegmund und Sieglinde das Auflösen aller gesellschaftlich-moralischer Normen um zu lieben. Eine Entscheidung, die im Verlauf der Handlung mehrfach mit dem Leben bezahlt wird. Ist das Entsagungs-Motiv hier also als Warnung eingesetzt? Passiert etwas Ungeheuerliches in diesem Moment? Wenn der neidliche Stahl „Nothung“ seiner „Schärfe schneidenden Zahn“ zeigt, so geschieht das nicht nur metaphorisch um ein Menschenopfer – dem Drängen zu Tat und Tod wird wie in der griechischen Tragödie nachgegeben.

II. Macht und Nichts

Wotan, „ein kühner Gott“, will durch Gesetze und Verträge herrschen, doch bricht er diese mehrfach selbst und verstrickt sich damit immer tiefer in eine Fessel aus Frevel und Schuld, da sich Liebe und Macht nicht vereinen lassen. In RHEINGOLD versucht er die Riesen um ihren Lohn für die Erbauung der Götterburg zu betrügen. Dieser Lohn, die Göttin Freia, ist auf Kosten der Göttergemeinschaft bedungen, denn Freias Äpfel garantieren ja erst deren ewiges Leben. Hinzu kommt erneutes Unrecht mit dem Raub von Alberichs Ring, den der Nibelung nach Abschwören der Liebe aus dem Rheingold hat schmieden können, um damit die Herrschaft der Welt zu erlangen. Auch in der WALKÜRE wird die Vertragsbrüchigkeit offenbar: Wotan ist mit Fricka die Ehe eingegangen – ein Vertrag, den er mehrfach und fortlaufend bricht. Durch seine Seitensprünge sind sowohl die neun Walküren – Brünnhilde mit Erda – als auch Siegmund und Sieglinde – mit einer Menschenfrau – entsprungen. Der die göttliche Ordnung eigentlich wahren müsste, verteidigt das ehebrecherisch inzestuöse Verhältnis des Walsungen-Zwillingpaares sogar gegenüber seiner Frau, die die Blutschande anklagt: „Wann ward es erlebt / dass leiblich Geschwister sich liebten?“ Wotan antwortet geradezu jovial unbeschwert: „Heut' hast du's erlebt!“ und seine Gelassenheit wird von dem Winterstürme-Motiv in den Celli umstreichelt; er will diese Liebe um ihrer selbst willen lachend segnen lassen. Doch es geht im Streit mit Fricka nicht nur um das „frevelnde Zwillingpaar“ und göttliche Ordnung, sondern um die Beziehung der anklagenden und sich rechtfertigenden Ehegatten.

Fricka hat sich gewünscht, mit „wonnigem Hausrat“ ihren göttlichen Gatten ans Heim zu binden, doch dieser will seine Macht vergrößern und sich „von außen gewinnen die Welt“. Er bringt es bereits in der zweiten RHEINGOLD-Szene auf den Punkt: „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt; das Spiel drum kann ich nicht sparen!“ In der WALKÜRE erklärt Wotan im Streit mit Fricka direkt: „Unheilig acht' ich den Eid, der Unliebende eint“, einstweilen seine Formulierung des Wechsels von der Göttergattin aufgenommen wird, wenn sie ihm vorwirft, „wie des Wechsels Lust du gewännest“. Wagner schlägt sich auf Seite des Gottes, denn er sieht nicht den Ehevertragsbruch von Wotan in der Auseinandersetzung mit Fricka als zu sühnende Eidverletzung. Im Brief an August Röckel schreibt er 1854 vom „unwillkürlichen Irrthume der Liebe, über den nothwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern [...] bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fortgang

des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Nothwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen“. Das ist ästhetisch ein aufregendes Konzept: die Notwendigkeit, die sich stets erneuernde Vielfältigkeit der Realität und des Lebens zu akzeptieren. Das Streitgespräch der beiden Götter wird so vor einer wechselnden, mannigfaltigen, vielheitigen, ewig neuen Öffentlichkeit ausgetragen. Es geht darum, ein Spiel des Lebens über Regeln und Regelbruch zu kontrollieren; ein Spiel um Wirklichkeiten. Aber wer hat die Macht, dieses Spiel zu bestimmen?

Selbst Göttervater Wotan hat seine Macht auf Handlungsebene nicht rechtens erreicht: Wir erfahren im Vorspiel von GÖTTERDÄMMERUNG, dass Wotan einst einen Ast der Weltesche abgebrochen und sich daraus einen Speer als Herrschaftszeichen gefertigt hat, das als Garantiesymbol des Vertragsrechts für Ordnung sorgt, wie die zweite Norn erinnert:

*Treu berath'ner
Verträge Runen
schnitt Wotan
in des Speeres Schaft:
den hielt er als Haft der Welt.*

Wotan hat für diesen Ast einen hohen Preis entlohnt: „seiner Augen eines zahlt' er als ewigen Zoll“, doch gleicht dieses leibliche Opfer keineswegs die gewaltsame Verletzung der Natur aus. Der Weisheit raunende Quell an der Wurzel versiegt traurig, die Weltesche verdorrt, wird gefällt und zu Scheitern um Walhall geschichtet. Schon diese Opfergabe, der ursprünglichste Tauschvertrag – Wotans Auge für der Weltesche Ast – ist gescheitert und niemals naturmythisch legitimiert. Die Gewalttat schlägt einen Riss zwischen neu gesetztem Recht und Naturrecht in alles Dasein; ein Sündenfall, der fortan vertuscht, vertraglich verdrängt, verschwiegen, verspielt werden soll und uns in bedrohlicher Aktualität ein Sinnbild unserer Welt bietet. Wenn der Göttervater den Streit mit Fricka verliert und offensichtlich seine argumentative Machtposition einbüßt, wird evident, dass er nie allmächtig die Kontrolle des Spiels innehatte – er resigniert:

*Fahre denn hin, herrische Pracht,
göttlichen Prunkes prahlende Schmach!
Zusammenbreche, was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk; nur eines will ich noch:
das Ende, das Ende!*

Doch das Ende der Götterherrschaft, das Ende der Welt, das Ende des Spiels dämmert noch lange nicht... Ist also Wotans Fluchtversuch ins Ende vielmehr eine bewusste Wendung, um Brünnhilde als seinen Willen zu manipulieren? Was ist nun ein mythisches Spiel zwischen Anfang und Ende, zwischen Heimat und Flucht, zwischen Leben und Tod? Wer bewegt sich in ihm frei? Werden wir tatsächlich frei durch ein Spiel oder existiert dieses nicht vielmehr erst aufgrund von Regeln? Aber machen diese nicht unfrei, wie Wotan erkennt: „der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht“?

III. Bayreuth und Berlin

Wagner hat für sein Spiel nicht nur musikalisch neue Verträge und Regeln aufgestellt, sondern auch gleich das Haus für sein großes Bühnenfestspiel gebaut: das Festspielhaus in Bayreuth. Er titulierte den dortigen Orchestergraben nicht nur poetisch als „mystischen Abgrund“, sondern auch nüchterner als „technischen Herd der Musik“; Glut, Hitze, Licht und Wärme kommen aus dem Orchestergraben. Die Verkleinerung dieses technischen Herdes der Musik ist für den Komponisten und die ausführenden Sänger das Klavier, aus dem alles entsteht. Es sei daran erinnert, dass 1856 im Zürcher Hotel Baur au Lac die einzige von Wagner gutgeheißene Teil-Vorstellung vor der Uraufführung des Zyklus 1876 just so gegeben wurde: Der erste Aufzug der WALKÜRE in konzertanter Form mit Klavier, das Franz Liszt spielte, der an diesem 22. Oktober seinen 45. Geburtstag feierte. Wagner sang Siegmund und Hunding, Emilie Heim die Sieglinde. Damit wurde die Komposition in die öffentliche Wahrnehmung gerückt; das Klavier, aus dem alles tönt, Welten entstehen und die Kunst für ein Publikum herausgespielt wird ...

Es gehe für den Zuschauer des Bühnenfestspiels um „die ganze Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst“ – so Wagner. Diesen Anspruch von ganzer Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst ist das ästhetische Manifest, das im Vorspiel und den drei Abenden der Tetralogie von allen Seiten betrachtet und immer wieder in Schwingung versetzt wird; Wirklichkeit, Täuschung und Kunst werden im Spiel ineinander gewoben.

Bei keinem anderen Künstler waren jemals so konzentriert alle künstlerischen Ideale und technischen Belange zusammengeführt wie bei der Uraufführung von Richard Wagners RING DES NIBELUNGEN 1876 in Bayreuth. Wagner hatte nicht nur das Libretto und die Musik selbst geschrieben, er hat eigens ein Theater für dieses Werk gebaut; er hat Ausstatter und Bühnenmeister ausgesucht, die Sänger besetzt und selbst Regie geführt. Das Kollektivereignis Oper bringt er in einem nie gekannten Maße allein aus sich hervor in Anspruch und Umsetzung. Er wollte mit übermenschlicher Anstrengung „Musteraufführungen“ in Bayreuth herausbringen, doch gesteht Wagner dem Bayreuther Patronat ein Jahr nach der RING-Uraufführung: „Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht.“ Warum hat sich technisch die Erfahrung des Mythos' nicht verwirklichen lassen, die künstlerisch konzipiert war?

Befragen wir Wagner, so erfahren wir, dass für ihn der Mythos ursprünglich aus der Anschauung der Natur entsteht – Sonnenlicht und Dunkelheit sind dabei die elementaren Erfahrungen. Der Mythos verdichtete sich „von der Natur-Anschauung zur menschlich-sittlichen“. Der Naturraum ist Lebensgebiet des natürlichen Menschen im Mythos, während der Architekturraum den geschichtlichen Menschen umgibt. Das unterscheidet Wagners Drama maßgeblich von der großen historischen Oper und so sind die Schauplätze im RING fast ausschließlich Naturräume: Wasser, Bergeshöhen, Felsengebirge, Flusstäler, Höhlen, Wald. Wagner spricht bei dieser Natur von einem „lebenvollen, organischen Zusammenhang“, von einem „lebendigen Organismus“.

In der Umsetzung seiner eigenen gesamtwerklichen Schöpfung unterliegt Wagner als Regisseur 1876 aber einem Missverständnis. In seinem unbedingten Bühnen-Realismus imitiert er nur die Natur. Er nähert sich eben nicht ihrem sinnhaften Wesen, er deckt nicht ihre dramaturgische Funktion auf, er begegnet szenisch nicht ihrer Idee als „lebendigem Organismus“. Mit den besten Bühnentechnischen Mitteln auf einer Illusionsbühne glaubte Wagner, die perfekte Darstellung seines Mythos etablieren zu können, doch ist das Problem kein technisches, sondern ein künstlerisches; es sei nochmals an die Stelle im bereits zitierten Brief an Röckel erinnert, wo er von der „Nothwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen“ spricht. Wagner wollte eigentlich mit seinem Mythos eine Alternative zum Historismus der Zeit anbieten, doch blieb es mattes Abbild einer einst revolutionär großen Vision.

Mythos ist im Kern erst einmal eine kollektive Erzählung. Goethe sah im Mythos „die abgespiegelte Wahrheit einer uralten Gegenwart“, Nietzsche hat im Mythos die „ewige Wiederkunft“ erkannt und Thomas Mann definiert den Mythos als „die fromme Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewussten seine Züge reproduziert“. Allen drei ist gemein, dass sie Mythos in seiner Wiederholungsstruktur verstehen und damit figural dem kreisförmigen Ring zuordnen.

Schon in seiner Rede zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses unterscheidet Wagner deutlich zwischen dem eigentlich provisorischen Hausbau und dem, was technisch präsentiert werden soll: Auf der Bühne dürfe „nichts mehr in bloßen Andeutungen eben nur provisorisch“ bleiben. Dem Zuschauer solle so „weit das künstlerische Vermögen der Gegenwart reicht, im scenischen und im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden.“ Dieses künstlerische Vermögen der Gegenwart im Szenischen meinte Wagner mit perfekter Technik naturalistisch einlösen zu können und unterlag damit einem Systemfehler, da sich die Illusion – die „sinnvollste Täuschung“ wie er es ja selbst nannte, erst im Zuschauer zusammensetzen muss, denn auf der Bühne ist nichts wirklich, sondern bedeutet vielmehr etwas. Eduard Hanslick staunte bei der Uraufführung über „die riesige Maschinerie, die Gas-Apparate, die Dampfmaschinen auf und unter der Bühne“. Seiner Meinung nach hätte Wagner vor Erfindung des „elektrischen Lichtes den RING gar nicht componieren können“. Wilhelm Mohr nennt in seiner Uraufführungsbesprechung die Technik zwar „die neuen dekorativen Wunder“, doch stünden diese „im Widerspruch nicht nur mit der Leistungsfähigkeit der Mechanik oder doch der Maschinisten von heutzutage, sondern, was noch schlimmer ist, mit dem Wesen der Kunst überhaupt.“ Und damit trennt er deutlich das gewaltige Ideendrama von der gefälligen Maschinenposse.

Wagner führt die Bereiche von Literatur und Musik, Pantomime und Kostüm, Malerei und Bühnenbau metaphorisch nicht in lebendiger Synthese ineinander, sondern gibt dem Gesamtkunstwerk Oper die Aufgabe, „jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der [...] unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur“. Verbrauch und Vernichtung zur Vollendung hört sich sprachlich finster

an, aber tatsächlich möchte er Ästhetik und Ethik in der Oper zusammenfinden lassen und sieht diese Kunst als „das nothwendig denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft.“ Menschen, die die Gegenwart fliehen und sich in eine Zukunft aufmachen. Ein Auftrag, der weit über die Bühne und das Spiel hinaus geht.

Wagner selbst hat bereits 1851 über den Handlungsverlauf des dritten Teils, SIEGFRIED, in einem Brief notiert: „...dass er den wichtigsten Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke plastisch ein, alles wird verstanden“. Dem Publikum möge im deutlichen Spiel etwas beigebracht werden und er expliziert sogar selbst den wichtigen Grund dafür, denn kommt erst der letzte Teil, GÖTTERDÄMMERUNG, „so weiß das Publikum Alles, was dort vorausgesetzt oder eben nur angedeutet werden musste, und – mein Spiel ist gewonnen.“

Wagner selbst nutzt also die doppelte Formel des Spiels – seines Spiels – für die ästhetische Konzeption und genau diese gilt es, inszenatorisch aus einer Koffer-Toteninsel der gegenwärtigen Geschichte zu ermöglichen. Wagner spricht beim erzählten Mythos von einer „Verdichtung“, der Darstellung aller „nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten ... in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung“. So als hätte jedes Individuum eines Kollektivs einen Koffer mit seinen Erinnerungen und Erwartungen gepackt, wie der exilierte Heinrich Heine, den Wagner auf seiner Flucht nach Paris traf, Anfang der 1850er im satirisch treffenden Bild formuliert:

*In meinem Hirne rumort es und knackt,
Ich glaube da wird ein Koffer gepackt,
Und mein Verstand reist ab – o wehe! –
Noch früher, als ich selber gehe.*

Zwischen sprachlich gepackten Koffern entsteht ein Spiel aus dem Nichts, das alles ist; ein kollektives Spiel, das sinnliche Welten hervorbringt, dem das Individuum anheimfällt, ein mythisches Spiel um die Liebe, ein Spiel, das die Kunst von der Lüge befreien möchte, wahr sein zu müssen und genau damit den „heiligen Trost“ spendet.

Der RING DES NIBELUNGEN ist – in den Worten Thomas Manns – „im Grunde gegen die ganze bürgerliche Kultur und Bildung gerichtet und gedichtet“. Damit wären wir zurück bei der Ausgangsfrage nach dem Wesen des Bürgers in Deutschland. In Cosima Wagners Tagebuch findet sich der Eintrag, mit dem Richard im Frühjahr 1874 noch einmal seinen revolutionären Aufbruch-Impuls von 1848 für sein Bühnenfestspiel bekräftigt: „Nur der Völkerfrühling brachte ununterbrochen schönes Wetter vom März an, und trotz allen Unsinn ist doch der Grund zu Deutschlands Einheit damals gelegt worden. Ich selbst hätte, glaube ich, den RING nicht konzipiert, ohne diese Bewegung.“ Der aktive Impuls des radikalen Citoyens ist die zerstörerische und gleichsam tröstende Kunstzelle des saturierten Bourgeois!

„Ich Unfreiester aller!“

[Nur] ein von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen im Stande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. [...] Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewusstseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben würden.

**„Der Geist wird erst frei,
wenn er aufhört, Halt zu sein.“**

Ein Mensch hat freien Willen, und zwar dreierlei: Erstens war er frei, als er dieses Leben wollte; jetzt kann er es allerdings nicht mehr rückgängig machen, denn er ist nicht mehr jener, der es damals wollte, es wäre denn insoweit, als er seinen damaligen Willen ausführt, indem er lebt.

Zweitens ist er frei, indem er die Gangart und den Weg dieses Lebens wählen kann.

Drittens ist er frei, indem er als derjenige, der einmal wieder sein wird, den Willen hat, sich unter jeder Bedingung durch das Leben gehen und auf diese Weise zu sich kommen zu lassen, und zwar auf einem zwar wählbaren, aber jedenfalls derartig labyrinthischen Weg, dass er kein Fleckchen dieses Lebens unberührt lässt.

Das ist das Dreierlei des freien Willens, es ist aber auch, da es gleichzeitig ist, ein Einerlei und ist im Grunde so sehr Einerlei, dass es keinen Platz hat für einen Willen, weder für einen freien noch unfreien.

„unterwegs“

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen.

Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er rein gekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.

Das Glück begreifen, dass der Boden, auf dem du stehst, nicht größer sein kann, als die zwei Füße ihn bedecken.

Wie kann man sich über die Welt freuen, außer wenn man zu ihr flüchtet?

Verkehr mit Menschen verführt zur Selbstbeobachtung.

Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an eine Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume frei zu geben, und doch nur so lang, dass nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde, drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel, jenes der Erde. Und trotzdem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es; ja, er weigert sich sogar, das Ganze auf einen Fehler bei der ersten Fesselung zurückzuführen.



DDR-Flüchtlinge im September 1989 in Budapest

**Die wahre
Großzügigkeit
gegenüber
der Zukunft
besteht darin,
alles der
Gegenwart zu
geben.**

































**Der Mensch muss
sich sein eigenes
Wesen schaffen [...] und die Definition
bleibt immer offen;
man kann nicht
sagen, was ein be-
stimmter Mensch
ist, bevor er nicht
gestorben ist, oder
was die Menschheit
ist, bevor sie nicht
verschwunden ist.**

Der Baum des Lebens

Wenn wir nun, nach diesen Betrachtungen, zu uns selbst und unserm Geschlechte zurückkehren und dann den Blick vorwärts, weit hinaus in die Zukunft werfen, die künftigen Generationen, mit den Millionen ihrer Individuen, in der fremden Gestalt ihrer Sitten und Trachten uns zu vergegenwärtigen suchen, dann aber mit der Frage dazwischenfahren: Woher werden diese Alle kommen? Wo sind sie jetzt? – Wo ist der reiche Schoß des weltenschwangeren Nichts, der sie noch birgt, die kommenden Geschlechter? – Wäre darauf nicht die lächelnde und wahre Antwort: Wo anders sollen sie sein, als dort, wo allein das Reale stets war und sein wird, in der Gegenwart und ihrem Inhalt, also bei Dir, dem betörten Präger, der, in diesem Verkennen seines eigenen Wesens, dem Blatte am Baume gleicht, welches im Herbste welkend und im Begriff abzufallen, jammert über seinen Untergang und sich nicht trösten lassen will durch den Hinblick auf das frische Grün, welches im Frühling den Baum bekleiden wird, sondern klagend spricht: „Das bin ja Ich nicht! Das sind ganz andere Blätter!“ – O törichtes Blatt! Wohin willst du? Und woher sollen andere kommen? Wo ist das Nichts, dessen Schlund du fürchtest? – Erkenne doch dein eigenes Wesen, gerade Das, was vom Durst nach Dasein so erfüllt ist, erkenne es wieder in der innern, geheimen, treibenden Kraft des Baumes, welche, stets eine und die selbe in allen Generationen von Blättern, unberührt bleibt vom Entstehn und Vergehn.



Flüchtlinge aus der Ostzone, Berlin Marienfelde, 1961

Auf der Flucht zurück nach vorne

Stefan Herheim im Gespräch mit Jörg Königsdorf

Jörg Königsdorf

Wegen Corona kann diese Neuinszenierung des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN nicht wie geplant mit dem Vorabend DAS RHEINGOLD beginnen, sondern hebt nun direkt mit dem ersten Tag DIE WALKÜRE an. Welche Folgen hat das für Ihre Arbeit und die Rezeption der Neuinszenierung?

Stefan Herheim

Da wir den RING als zusammenhängende Tetralogie für die Deutsche Oper Berlin konzipiert haben, wird es einige narrative Lücken und Zusammenhänge geben, die sich erst mit dem Erleben des ganzen Zyklus erschließen lassen. Der Vorabend wird mit einer Gruppe Menschen auf der Flucht beginnen. Sie machen Rast an einem Klavier auf der sonst leeren Bühne und leiten hier ein Spiel ein, das sich über die nächsten 15 Stunden auf mehreren Ebenen verselbständigt.

Jörg Königsdorf

Und die Götter?

Stefan Herheim

Dass Wagners RING sich inhaltlich mit Menschen auseinandersetzt, auch wenn es um Götter, Riesen und Zwerge geht, ist ein Allgemeinplatz. Es ist gerade diese Menschlichkeit im Kollektiv, die wir zum Nukleus eines Spiels machen, das in RHEINGOLD seinen Anfang aus der Leere nimmt. Das Spiel ist dem Inhalt des RINGS per se eingeschrieben. Im ersten Streit mit Fricka bringt es Wotan auf dem Punkt: „Wandel und Wechsel liebt wer lebt: Das Spiel drum kann ich nicht sparen“. Bei uns vollzieht sich dieses Spiel unter Flüchtigen, die keine Heimat mehr haben und diese nun im Mythos suchen. Alle Teile des RINGS kreisen um die Frage nach der Machtlosigkeit von Liebe und der Lieblosigkeit von Macht, und alle Spieler sind den trügerischen Mechanismen dieses Spiels ausgeliefert.

Jörg Königsdorf

Welche Bilder und Situationen wird es im RHEINGOLD geben, die für das Verständnis Ihrer WALKÜRE als Fortsetzung des Spiels wichtig sind?

Stefan Herheim

Mit einem Seiden-Taschentuch, das sich vergrößert, werden im RHEINGOLD sowohl der Rhein als auch die Berge suggeriert, unter welchen sich Nibelheim öffnet. Ebenso spielerisch assoziativ entstehen Regenbogen und Weltesche, um welche die Spielenden am Ende des RHEINGOLDS aus ihren Koffern Hundings Haus für den ersten Aufzug der WALKÜRE errichten. Zu Beginn des zweiten Aufzugs kommt Wotan halb nackt aus dem Souffleurkasten heraus mit den Noten der WALKÜRE. Denn anstatt mit den anderen Göttern nach Walhall zu ziehen, steigt er in den letzten Takten des RHEINGOLDS zu Erda hinab, die als Souffleuse über das Wissen vom Ende des Spiels waltet. Mit ihr hat Wotan zwischen dem Vorabend und dem ersten Tag die Walküre gezeugt, die er nun klavierspielend aus dem Geiste der Musik steigen lässt.

Jörg Königsdorf

Zu diesem Zeitpunkt muss aber Wotan schon länger als Wälse unter Menschen gelebt und das Zwillingsspaar mit einer Menschenfrau gezeugt haben. Wird das gezeigt, und wenn, wie?

Stefan Herheim

Hierfür wird eine göttliche Metamorphose angedeutet. Wie so oft im RING setzte Wagner auf eine Diskontinuität von scheinbar gleichzeitigen, parallel verlaufenden Vorgängen. Noch bevor Alberich durch seine Verfluchung der Liebe dem Rheine das Gold für den Ring abzwang und das drohende Ende der Götter einläutete, muss Wotan den Ast von der Weltesche abgebrochen und mit seinen dort eingeritzten Gesetzen ein Gleichgewicht verletzt haben, das Alberichs Frevel erst ermöglicht. Ähnlich wie beim biblischen Sündenfall, der die *Conditio humana* des Abendlandes und die Dichotomie der Geschlechter bestimmt, klafft seitdem eine blutende Wunde in allem Dasein, und je mehr sich Wotan bemüht, Macht mit Liebe zu vereinen und durch Gesetze die Weltordnung zu sichern, um so mehr bricht er diese selbst und verstrickt sich immer tiefer in Schuld. Seine innere Spaltung spiegelt sich ganz konkret sowohl in der Figur Wälse als der des Wanderers, aber auch in Brünnhilde, die als Wotans Wunschmaid dessen Willen verkörpert.

Jörg Königsdorf

Alles dreht sich in der Oper um Wotan, doch heißt diese schließlich DIE WALKÜRE. Worin liegt Brünnhildes Bedeutung?

Stefan Herheim

In der WALKÜRE erleben wir den tragischen Versuch des alternden Gottes, seine Probleme auf die nächste und übernächste Generation zu verlagern. Er ist alles Leid, was ihn als Gott bindet – seine Ehefrau eingeschlossen. Er geht fremd, zeugt Siegmund und Sieglinde und setzt die Beiden so viel Not aus, damit sie das tun, was dem Gotte selbst verwehrt ist: den Ring zu gewinnen und dessen Macht durch ihre Liebe zu unterbinden. Zugleich zeugt er Brünnhilde und die anderen Walküren, die ihm Helden zum Schutze Walhalls bringen. Da Fricka seine Selbstüberlistung durchschaut und ihm per Eid den Tod Siegmunds abverlangt, droht Wotan Brünnhilde mit seinem Liebesentzug und liefert ihr Siegmund aus, wohl wissend, dass dessen selbstlose Liebe sie dazu verleiten wird, sich dem

Vater zu widersetzen. Nur so kann Wotan ihr die Strafe auferlegen, die sie zum unbewussten Instrument seines Willens macht. Wagner stellt Brünnhilde ins Zentrum des Geschehens, um sie für ihre Erlösungstat als menschliche Frau in der GÖTTERDÄMMERUNG zu konditionieren. Wotans Bestrafung und Abschied von Brünnhilde stehen gänzlich im Zeichen seiner Ohnmacht, das Rettungswerk selbst vollbringen zu können.

Jörg Königsdorf

Im RING wird tragischstes Leid ebenso wie zärtlichste Liebe breit ausgestaltet. Wagner komponiert zum Beispiel jeden sehnsüchtigen Blick, den das Zwillingsspaar sich im ersten Aufzug zuwirft, noch lange, bevor sie sich als solche erkennen. Wie gehen sie als Regisseur mit solchen Situationen um?

Stefan Herheim

Wenn die zwangsverheiratete Sieglinde den erschöpften und verwundeten Siegmund entdeckt und ihm Wasser reicht, werden über sieben Takte die Motive der beiden verschmelzend verknüpft und die Schönheit jener glühenden Geschwisterliebe hörbar, die für alles Weitere entscheidend ist. Musikalisch finden also Sieglinde und Siegmund sofort zueinander, was ich szenisch entsprechend antizipiere. Denn der gestillte Durst bezieht sich nicht nur auf das lebenspendende Wasser, sondern auf den Zauber seelischer Erfüllung, der den ganzen RING motiviert.

Jörg Königsdorf

Sie haben dem Kammerspiel des ersten Aufzugs eine weitere, stumme Figur hinzu gefügt. Woher kam die Idee und worin liegt die Notwendigkeit dieser Figur?

Stefan Herheim

Wagner schildert die fleischliche Vereinigung des Zwillingsspaars mit unerhörten Tönen der wildesten Leidenschaft. Wenn wir im zweiten Aufzug das Paar wiedersehen, ist von diesem Jubel-Duktus der inzestuösen Geschwisterliebe kaum etwas übrig geblieben. Sieglinde stilisiert nun Siegmund zum reinsten, heiligsten Helden, während sie von Schuld zerfressen sich selbst vorwirft, als Entehrte dem Bruder Schande zu bringen. Das hat nichts mit dem begangenen Inzest zu tun, sondern allein mit dem Schamgefühl, das Sieglinde bezüglich ihrer Ehe mit Hunding überfällt, sobald sie mit Siegmund geschlafen hat. Ich fand diese Szene, in der eine mit Gewalt in die Ehe gezwungene Frau sich als Sünderin wider wahrer Liebe und Täterin selbst anklagt, immer höchst problematisch und in unserer Zeit nicht vertretbar. Um Sieglinde psychologisch anders zu disponieren und ihr Trauma zu materialisieren, haben wir Sieglinde ein Kind mit Hunding hinzugedichtet. Für ihren Neubeginn mit Siegmund meint sie fataler Weise, dieses Kind im Zeichen ihrer Befreiung opfern zu müssen. Somit rücken wir Sieglinde in die Nähe einer Medea. Erst mit Brünnhildes Verkünden ihrer Schwangerschaft erlangt sie neuen Lebenswillen.

Jörg Königsdorf

Über seine WALKÜRE als Werk schreibt Wagner an Liszt vom „tragischsten, welches ich je konzipiert“ habe. Dagegen schlägt DAS RHEINGOLD viele

komische Töne an, die auch in SIEGFRIED vernehmbar sind. Wie geht man mit diesen unterschiedlichen Temperaturen um, wenn man den ganzen RING zyklisch inszeniert?

Stefan Herheim

Trotz der übergeordneten, tragischen Erhabenheit gibt es unterschiedliche Stilhöhen auch binnen der WALKÜRE, nicht zuletzt durch Wagners exzessiven Einsatz von determinierter Leitmotivik. Sein göttliches Spiel mit der Menschlichkeit und vice versa ist von einem sagenhaften Facettenreichtum, und man muss in jedem der RING-Teile eine Vielzahl von Betrachterpositionen einnehmen, soll die Flucht zurück nach vorne im Zeichen der Liebe über die Bühne hinaus gelingen.

Der Schein von Leben und Liebe



Das Leben ist selber die Seligkeit, sagte ich. Anders kann es nicht sein; denn das Leben ist Liebe, und die ganze Form und Kraft des Lebens besteht in der Liebe und entsteht aus der Liebe. – Ich habe durch das soeben Gesagte einen der tiefsten Sätze der Erkenntnis ausgesprochen, der jedoch, meines Erachtens, jeder nur wahrhaft zusammengefassten und angestrengten Aufmerksamkeit auf der Stelle klar und einleuchtend werden kann. Die Liebe teilet das an sich tote Sein gleichsam in ein zweimaliges Sein, dasselbe vor sich selbst hinstellend, und macht es dadurch zu einem Ich oder Selbst, das sich anschaut und von sich weiß; in welcher Ichheit die Wurzel alles Lebens ruhet. Wiederum vereint und verbindet innigst die Liebe das geteilte Ich, das ohne Liebe nur kalt und ohne alles Interesse sich anschauen würde. Diese letztere Einheit, in der dadurch nicht aufgehoben, sondern ewig bleibenden Zweiheit, ist nun eben das Leben; wie jedem, der die aufgegebenen Begriffe nur scharf denken und aneinanderhalten will, auf der Stelle einleuchten muss. Nun ist die Liebe ferner Zufriedenheit mit sich selbst, Freude an sich selbst, Genuss ihrer selbst, und also Seligkeit; und so ist klar, dass Leben, Liebe und Seligkeit schlechthin Eins sind und dasselbe.

[Johann G. Fichte: „Erste Vorlesung“,
aus: *Die Anweisung zum seligen Leben*, 1806]



Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen, vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdruckes treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdruck der Versmelodie selbst schreitet: dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichendsten Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen und notwendige Übergänge der Empfindung gleichsam aus unsrer eigenen, immer rege erhaltenen Teilnahme zu bedingen.

[Richard Wagner: *Oper und Drama*, 1852]



Hörende Zuschauer – Sehende Zuhörer

Ich möchte, dass du daraus ersiehst, wie armselig es ist, wenn man dich beispielsweise im Theater einfach als „Zuschauer“ bezeichnet und behandelt. Jawohl, du schaust freilich (auch) zu, aber daneben – was ist alles daneben noch möglich – was begibt sich alles in dir noch daneben. Wir sollten uns alle wider den Bann solcher Wörter sträuben. Es ist, als bände uns einer eine starre Maske mit nur einem Gesichtsausdruck vor, aber die Maske ist nur suggeriert – erwachen wir doch und erkennen, dass wir im Theater nicht Zuschauer allein sondern unendlich viel mehr, nämlich durch keine Bezeichnung zu erschöpfende Wesen sind, und dass wir daher auch im Theater alles erleben dürfen, was ein Mensch nur immer geistig erleben kann, und nicht nur, was ein Zuschauer erleben darf. Aber wir sind so über und über im Bann von Bezeichnungen, dass wir aus lauter Pflichtgefühl ihnen zu entsprechen, keinen freien Gedanken mehr zu denken wagen, und nach einem innerlich noch so reichen Theaterabend dennoch von einem verlorenen Abend reden zu müssen glauben, weil wir als „Zuschauer“ nicht ganz auf unsere Kosten gekommen sind.

[Christian Morgenstern: *Stufen*, 1918]

**Freuet euch des
wahren Scheins,
Euch des ernstesten
Spieles!
Kein Lebend'ges
ist ein Eins,
Immer ist's ein
Vieles.**

Synopsis

Background

In a primordial, mythical past, Erda rests in “knowing sleep”; the world ash tree grows and flourishes, with the spring of wisdom plashing in its shade. Wotan, “a dauntless god”, covets power. He sacrifices an eye, drinks from the spring, and breaks a branch off the ash tree, shaping it into the shaft of a spear. Into it he carves runes that represent treaties – Wotan wants to rule, not by brute force, but by laws and treaties. However, the well-spring of wisdom dries up, the world ash tree gradually withers, the laws and treaties are broken by Wotan himself, craving as he does power and love.

The Nibelung Alberich, in contrast, has renounced love and has thus been able to forge a ring from the Rhinegold, a ring that grants the power to rule the world. Wotan steals the accursed ring from him in order to pay the giants for building his fortress for the gods, Valhalla. Shackled by his own debts, he searches for a way out.

To discover more, Wotan overpowers Erda “with the magic of love” and learns of his impending end at Alberich’s hands. Erda bears him Brünnhilde, who together with eight other Valkyries gathers heroes that have fallen in combat and are now to protect Wotan’s rule. He fears that Alberich may win back the ring, currently possessed though unused by Fafner, who has turned himself into a dragon. Wotan cannot steal the ring himself without only further violating his own laws. What he needs is a “free man” that rebels against the order of the gods. Therefore Wotan, in the guise of Volsa, fathers the twins Siegmund and Sieglinde on a mortal woman. Placing all his hope in the couple, he ordains their separation and suffering.

Siegmund finds his mother murdered, his sister abducted, and finally also loses track of his father, the two of them having been constantly hunted as a pair of wolves. Sieglinde is now Hunding’s, “a woman who, without being asked, robbers had given him for a wife”. At the wedding “an old man in a grey cloak” with a hat pulled down low appeared and thrust a sword “into the trunk of the ash” which nobody has since been able to pull out again.

Act 1

On the run a wounded Siegmund reaches Hunding's house, where he is cared for by Sieglinde, who offers refreshment and comfort. Hunding returns from hunting and immediately senses a bond between the two. Siegmund reveals he is a wolf-cub and tells of his wretched fate. Recently he attempted to save a young woman from being forced into marriage, and killed her brothers in battle. From this, Hunding realises that Siegmund is the man his own kinsmen are pursuing. Before he retires for the night with his wife, Hunding challenges the unarmed man to a duel the next morning.

Siegmund hopes to find the sword his father Volsa once promised him in his hour of direst need. Secretly Sieglinde comes back in. She has given her husband a sleep-inducing drink and tells Siegmund the story of the sword. "In a gentle light, spring is aglow" as Sieglinde recognises her twin brother. He pulls the sword out of the tree and names it "Nothung". Full of passionate intent, Sieglinde gives herself to the brother she loves: "thus flourish, Volsung blood!"

Act 2

Wotan has not only fathered Siegmund and Sieglinde in the guise of Volsa, but also as a god he has fathered (on Erda) Brünnhilde and eight other Valkyries, who gather up fallen heroes to protect Valhalla. He bids Brünnhilde "ensure the Volsung's victory" in the imminent duel with Hunding.

Wotan's spouse Fricka is outraged by the incestuous infidelity of the Volsung siblings and insists that the violation of divine order be punished. Deeply hurt by Wotan's adultery, she exposes his plan to make Siegmund, ostensibly a "free man", in fact serve his own purposes. Since Siegmund in his need could only have gained possession of "the magically strong, flashing sword" with divine intervention, Fricka demands that Wotan let Siegmund fall in single combat with Hunding, and that he use Brünnhilde as an instrument against what he originally willed.

Alone with Brünnhilde, Wotan laments that he is the "unfreest of them all" and tells her of the ring of the Nibelung: "The curse from which I fled still has not been lifted." Apparently resigned, all he wishes for now is "the end!" and he instructs Brünnhilde to secure victory for Hunding.

Siegmund and Sieglinde are on the run. She feels "dishonoured, disgraced, ... rendered worthless" and tries to run away from her beloved brother – not because of the incest committed as siblings, but because she belonged to Hunding, "who held her without love". As she sinks senseless into a deep sleep, Brünnhilde appears to Siegmund with an annunciation of his death and admission to the blissful abode of Valhalla. Yet he refuses to follow her on hearing that Sieglinde cannot join him in the gods' fortress. In defiant rage he threatens to kill himself and his pregnant twin sister in spite of "the child that she has lovingly conceived" from him. Deeply moved by his loyalty unto death, "in pleasure and sorrow", Brünnhilde now promises Siegmund and Sieglinde "blessing and victory" in the

battle. But Wotan himself intervenes, shattering Siegmund's sword with his spear and letting Hunding slay the Volsung. Brünnhilde grabs the broken pieces of the sword and escapes with Sieglinde.

Act 3

With jubilant cries of "Hoyotoho!" the Valkyries assemble, about to ride to Valhalla with the fallen heroes they have collected. Brünnhilde arrives, not with a man but with Sieglinde – both are being pursued by Wotan. Sieglinde has no will to live until she hears that she is pregnant; this gives her the strength to venture into uncertainty. Given the shattered sword by Brünnhilde, she escapes full of hope into the forest where Fafner guards the ring.

Brünnhilde comes forward to hear her punishment. In front of all her sisters Wotan furiously declares she will be cast out as a human maiden, locked "in defenceless sleep", to be woken by a high-handed stranger for whom she will "wither and die": easy prey and "the topic and butt of all jokes". Brünnhilde protests that she was obeying the innermost wish of the all-powerful war-father, not the will of the self-estranged husband of Fricka. She says she was ready, out of love, to share "victory or death with Siegmund" and appeals desperately to Wotan to let her serve his will and be again "his heart's holiest pride". Overcome, he bids goodbye, kisses away her divinity, and surrounds her with a ring of fire whose blazing flames will deter all but the most fearless and freest hero – who is now being born by the fugitive Sieglinde and whom Brünnhilde has already given a name: Siegfried.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarkstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrlé; Spielzeit 20120/2021
Redaktion: Jörg Königsdorf; Gestaltung: Uwe Langner; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise:

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

Bildnachweise

Bernd Uhlig fotografierte die Endproben der Produktion im September 2020.
Alle anderen Bilder: ak-g-images

Richard Wagner

DIE WALKÜRE

Erster Tag des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN
Premiere am 27. September 2020 in der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Donald Runnicles; Inszenierung: Stefan Herheim; Bühne: Stefan Herheim, Silke Bauer; Kostüme: Uta Heiseke;
Licht: Ulrich Niepel; Video: William Duke, Dan Trenchard; Dramaturgie: Alexander Meier-Dörzenbach, Jörg Königsdorf

Siegmund: Brandon Jovanovich; Hunding: Andrew Harris; Wotan: John Lundgren; Sieglinde: Lise Davidsen; Fricka: Annika Schlicht;
Brünnhilde: Nina Stemme; Helmwig: Flurina Stucki; Gerhilde: Aile Asszonyi; Ortlinde: Antonia Ahyoung Kim; Waltraute: Irene Roberts;
Siegfrune: Ulrike Helzel; Roßweiße: Karis Tucker; Grimgerde: Nicole Piccolomini; Schwertleite: Beth Taylor; Hundingling: Eric Naumann
Orchester der Deutschen Oper Berlin

