

Siegfried

Richard Wagner



DEUTSCHE OPER BERLIN

Siegfried

Richard Wagner [1813 – 1883]

Zweiter Tag des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN

Uraufführung: am 16. August 1876 in Bayreuth

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 12. November 2021


DEUTSCHE OPER BERLIN

**„Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis,
er musste schaffen, um sich selbst kennen zu lernen.“**

[Friedrich Hebbel, um 1850]



[...]

**Vermissten werde ich nimmermehr
Die paradiesischen Räume;
Das war kein wahres Paradies –
Es gab dort verbotene Bäume.**

**Ich will mein volles Freiheitsrecht!
Find ich die geringste Beschränknis,
Verwandelt sich mir das Paradies
In Hölle und Gefängnis.“**

[Heinrich Heine, 1844]

„Leuchtende Liebe, lachender Tod!“

Wer zum ersten Male liebt,
Sei's auch glücklos, ist ein Gott;
Aber wer zum zweiten Male
Glücklos liebt, der ist ein Narr.

Ich, ein solcher Narr, ich liebe
Wieder ohne Gegenliebe!
Sonne, Mond und Sterne lachen,
Und ich lache mit – und sterbe.

[Heinrich Heine, 1827]



Handlung

Erster Aufzug

Der Riese Fafner hat sich in einen Drachen verwandelt und hütet als solcher den Ring des Nibelungen samt Hort in einer Höhle. Wissend, dass Fafner nur mit Nothung getötet werden kann, hat der Schmied Mime allein dafür Siegfried großgezogen und die Stücke des Schwerts aufbewahrt. Dieses neu zu fügen bleibt Mime jedoch verwehrt. Der übermütig einfältige Siegfried kann Mime nicht leiden und will nicht glauben, dass dieser ihm Vater und Mutter zugleich sein soll. Dem ihm ständig ausweichenden und Undankbarkeit vorwerfenden Zwerg droht Siegfried zunehmend Gewalt an. Erst als Siegfried die Schwertstücke entdeckt, erzählt Mime die Wahrheit: Einst fand er Sieglinde im Wald; sie gebar Siegfried und starb – ihm einzig das zerschlagene Schwert des Vaters hinterlassend. Siegfried befiehlt Mime, es zu schweißen und stürmt hinaus. Der Zwerg bleibt ratlos zurück.

In der Gestalt eines Wanderers betritt Wotan Mimes Werkstatt. Da dieser versucht, den ungebetenen Gast loszuwerden, drängt Wotan ihm eine Wissenswette auf, sein eigenes Haupt aufs Spiel setzend. Mime willigt verdrossen ein und stellt drei Fragen, die der Wanderer allesamt beantwortet. Nun fordert dieser seinerseits, Fragen um das Haupt Mimes beantwortet zu bekommen. Der Zwerg weiß zunächst Auskunft zu geben, stolpert aber in Verzweiflung über die dritte Frage, deren Lösung Wotan ihm schadenfreudig kundtut: Nur wer sich nicht fürchte, könne Nothung neu fügen. Just diesem überlässt Wotan das Haupt des geschlagenen Zwerges.

Jeder Versuch Mimes, Siegfried das Fürchten beizubringen, scheitert. Schließlich rät er ihm, dies vom Drachen Fafner zu lernen, dessen Höhle ohnehin auf dem Weg zur weiten Welt läge, in die Siegfried hinausziehen will. Dieser zerreibt nun das Schwert seines Vaters, schmilzt die Späne und schmiedet sich selbst Nothung neu. Derweil braut Mime einen Schlaftrunk, den er Siegfried einflößen will, sobald dieser den Drachen getötet hat. Jauchzend machen sich beide zur Höhle Fafners auf.

Zweiter Aufzug

Um den Ring wiederzuerlangen, wacht der Schwarzalbe Alberich vor Fafners Höhle. Wotans Erscheinen lässt die alte Feindschaft der beiden neu aufflammen. Der Lichtalb versichert ihm aber, kein Interesse mehr am Ring zu haben und rät ihm, den schlummernden Drachen vor dem nahenden, furchtlosen Helden zu warnen – vielleicht lohne es ihm ja Fafner. Der Drache lässt sich aber nicht einschüchtern und legt sich wieder zum Schlafen hin. Lachend lässt Wotan den von Rachegeüsten zerfressenen Alberich zurück.

Sobald sie Fafners Höhle erreicht haben, jagt Siegfried Mime fort. Im Schatten eines Baumes denkt er an seine Eltern und hört einen Vogel zwitschern. Vergeblich versucht er diesem auf einem Rohr zu antworten; als er es mit seinem Horn versucht, weckt er jedoch Fafner. Der Jüngling droht, dem Drachen zu Leibe zu rücken, brächte dieser ihm das Fürchten nicht bei. Sogleich tobt ein Kampf, in dem Siegfried Fafner Nothung ins Herz sticht. Der Sterbende erzählt von seinem Bruder Fasolt, den er einst um den verfluchten Ring erschlug. Siegfried erfasst die Warnung nicht, doch sobald er sein Schwert aus dem Toten zieht und seine blutverschmierte Hand zum Mund führt, versteht er die Stimme des Waldvogels. Dessen Rat befolgend, steigt er in die Drachenhöhle, um Ring und Tarnhelm zu holen.

Lauernd geraten Mime und Alberich in Streit um den begehrten Schatz. Als Siegfried wieder aus der Höhle kommt, warnt ihn das Waldvöglein vor Mime, der Siegfried seine heimtückischen Mordpläne nun unabsichtlich offenbart, worauf er von Siegfried niedergestreckt wird. Einsam wird dieser schließlich vom Waldvogel auf das wonnigste Weib verwiesen, das schlafend auf einem feuerumschlossenen Felsen liegt und einzig vom furchtlosen Helden erweckt werden kann.

Dritter Aufzug

Wotan ist sich der welterlösenden Tat durch die von Siegfried zu erweckende Brünnhilde gewiss und fürchtet sein eigenes Ende nicht mehr. Dennoch weckt er die allwissende Urweltweise Erda aus tiefem Schlaf und bedrängt sie. Als sie ihm seine Gottmacht abspricht, schwört er der Urmütter-Weisheit ab und übergibt sie dem ewigen Schlaf.

Dann stellt sich Wotan Siegfried und fragt seinen Enkel in selbtherrlichem Stolz aus. Siegfried fühlt sich provoziert und verspottet den alten, einäugigen Wanderer. Als dieser sich als Hüter des Feuerfelsens zu erkennen gibt und Siegfried den Weg versperrt, zerschlägt dieser den Speer, der einst seinen Vater fällte. Wotan zieht sich zurück.

Furchtlos durchbricht Siegfried das Flammenmeer und gelangt zu der in Waffen schlafenden Brünnhilde. Erst durch Abnahme von Schild, Helm und Brünne erkennt er furchtergriffen, dass es sich um eine Frau handelt. Nach scheuem Zögern küsst er Brünnhilde wach, die den leuchtenden Helden überschwänglich begrüßt. Doch als Siegfried sie stürmisch begehrt, wird sich Brünnhilde der unwissenden Selbstgefälligkeit ihres Helden und ihrer eigenen Wehrlosigkeit gleichermaßen bewusst. Sie fleht ihn an, von der einst Göttlichen zu lassen, gibt sich aber schließlich dem seligen Taumel menschlicher Liebe hin, im Zeichen der Götterdämmerung.



„Leuchtende Liebe, lachender Tod!“

Zur SIEGFRIED-Neuinszenierung durch Stefan Herheim

Alexander Meier-Dörzenbach

I. Zum Lachen: Guter Mime im bösen Spiel

Der von Richard Wagner hochgeschätzte und immer wieder konsultierte Gesangspädagoge Julius Hey erinnert sich in seinen Memoiren an eine SIEGFRIED-Probe mit Georg Unger in der uraufzuführenden Titelpartie und Richard Wagner als Mime, der die Rolle nicht nur markierte, sondern „die Partie den ganzen Akt hindurch mit voller Stimme“ präsentierte: „Und wie sang er seinen ‚Schulmeister Mime! [...] – man vergesse nicht, dass er eine ‚Stimme‘ im landläufigen Sinne gar nicht besaß!“ Während der Tenor bald erschöpft ist – „Ungers gaumiger Gesang hörte sich gequält, farblos, ganz nebensächlich an“ –, schuf Wagner, „durch eine unvergleichlich charakteristische Ausdrucksweise“ eine Gestalt „von so scharfer, fest umrissener Ausprägung, wie sie von der Bühne herab vielleicht niemals erlebt werden wird!“

Hey erinnert sich, wie Wagner dem Tenor auch noch die „Heiaho“-Rufe beibrachte und mit seinen 62 Jahren selbst „trotz immerwährenden Sprechens und Singens – frisch und ‚stimmhaft!‘“ blieb. Wagners Spiel des Zwerges Mime rund um das Klavier in Ungers Bayreuther Wohnung in der Ziegelgasse führt Hey in eine Beobachtung, die für das gesamte Bühnenfestspiel DER RING DES NIBELUNGEN sprachlich eine Kernaussage zu treffen vermag: „Deutlich ließ sich aus dem zielbewussten Künstlerwillen heraus der Entwicklungsgang des Kunstwerkes in seiner dramatischen Gliederung verfolgen, von der allgemein poetischen Empfindung bis zur musikdramatischen Vollendung, herausgewachsen aus der unzertrennlichen Einheit von Wort und Ton!“ Dieses Ineinandergewachsenheit von Wort und Ton bildet musiktheatral im Drama eine neue Intensität und Gipfel im SIEGFRIED in den jauchzenden Wiederholungen „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“, die der Titelheld zusammen mit Brünnhilde als finale Aussage fortissimo im strahlenden C-Dur der Welt jubelt. Darin werden nun nicht nur die Dichotomien von Liebe und Tod, von Licht und Schatten, von Eros und Thanatos zusammengeführt, sondern explizit auch das Lachen berührt.

Das Lachen spielt im RING eine besondere Rolle. Es findet sich über einhundert Mal im Text und in den Regieanweisungen der Tetralogie – über drei Dutzend Mal allein im SIEGFRIED – Mimes komponiertes Lachen auf einem Ton „Hihihi“, sein Kichern oder dessen orchestrale Wiederholung gar nicht mitgezählt. Es lassen sich grundsätzlich zwei Bedeutungsebenen des Lachens im RING ausmachen: Freude und Hohn. Schon im Vorabend wird das Rheingold als „leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!“ in naturhafter Harmonie gefeiert, während Fricka Wotans „lachend frevelnden Leichtsinn“ rügt und Alberich „mit wütendem Lachen“ seinen Fluch auf den Ring ausbringt. Sinnliche Freude und höhnischer Spott sind von Anfang an mit Lachen konnotiert – zwei Seiten einer Medaille.

Siegfried, der das Fürchten noch nicht gelernt hat, wird bereits lachend eingeführt: „Mit lustigem Übermute“ treibt Siegfried ein Untier gegen Mime und nach seinen ersten Worten präzisiert die Regieanweisung: „Er lacht unbändig“. Sobald das Schreckenstier fortgejagt ist, wird Siegfrieds Aktion von der Anweisung spezifiziert: „setzt sich, um sich vom Lachen zu erholen.“ Dieses Lachen ist also voll böser Häme, lebendiger Aggression und gleichzeitig voll spielerischer Freude und lässt an eine spätere Klassifizierung denken. Genau 100 Jahre nach der Geburt von Richard Wagner hat der ungarische Psychoanalytiker Sándor Ferenczi, engster Mitarbeiter und persönlicher Freund Sigmund Freuds, in einem Notizbuch 1913 folgendes festgehalten: „Lachen ist Erbrechen von Luft aus der Lunge, Weinen ist Saufen von Luft.“ Diese Nähe zweier gegensätzlicher Empfindungen ist deutlich poetischer von Goethe gestaltet worden: „Endlich fasse dir ein Herz / Und begreif's geschwinder: / Lachen, Weinen, Lust und Schmerz / Sind Geschwisterkinder.“ Lachen und Weinen sind hier nicht als sprachliche Gegensätze, sondern vielmehr in familiärer Nähe platziert; ebenso wie das Erbrechen oder Saufen von Luft als Lachen oder Weinen bei Ferenczi lediglich eine Richtungsänderung des Sauerstoffs bezeichnet. Die Goethe'sche Geschwister-Formel, die noch Lust und Schmerz integriert, greift genealogisch auch im RING, wo das Lachen selbst nicht in einer klaren Binarität von Freude und Spott zu verstehen ist, sondern sich in zahlreichen Abstufungen und Übergängen zeigt.

Das Vorspiel zu SIEGFRIED in b-Moll beginnt mit einem dumpfen Paukentremolo; dann ertönen unbehagliche Terzenfolgen im Bass, die durch eine verminderte Septime getrennt sind: das Grübelmotiv. Wir hören die düsteren Klänge der Nibelungen, Wehe- und Hortmotiv, das Schmiede-Ostinato, das Schwertmotiv Wotans und Siegmunds sowie das Motiv des fluchbeladenen Rings. Wir sind augen-, beziehungsweise ohrenscheinlich in einer düsteren Motiv-Melange, deren Fokus nicht unbedingt klar ist. Erinnert sich Mime? Grübelt Wotan? Grollt Alberich? Es geht ja in allen Leitmotiven immer wieder darum, sowohl Erinnerung zu wecken als auch Künftiges anzudeuten – mögliche komplexe Denkräume werden so geöffnet. Die Leitmotive sind eben nicht Erkennungsjingles, sondern etablieren – wie Thomas Mann so treffend formulierte – einen „Beziehungszauber“. Zwischen den Alben von Licht und Schatten ist der Zwerg Mime platziert, dem die ersten Worte der Oper gehören: „Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck!“ Es wird ein langer Reiseweg bis zu den rhythmisch analogen letzten Worten der Oper, die ein Menschenpaar als utopisches Potenzial in die Welt hinausschleudert: „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“

II. Zum Fürchten: Siegfried, Wotan und andere Männer

Am 12. Oktober 1848 notierte der Theaterleiter, Sänger, Schauspieler und Autor Eduard Devrient in seinem Tagebuch:

„Gegen Abend kam Kapellmeister Wagner [...]. Er las uns seine Zusammenstellung der Siegfriedsagen vor; es war mit großem Talent gemacht. Er will eine Oper daraus bilden; das wird nichts werden, fürchte ich. Die nordische Mythe findet wenig Sympathie, schon weil sie unbekannt ist; und diese rohgeschnittenen Riesengestalten müssen der Einbildungskraft überlassen bleiben, die Wirklichkeit unserer Bühne macht sie klein und tändlich. Auch holt Wagner immer zu weit aus und knetet seine modernen Anschauungen ein.“

Die „nordische Mythe“ ist inzwischen sehr bekannt und jenseits individueller Einbildungskraft längst vielfach in Wort, Bild, Ton – nicht zuletzt Film – konkretisiert. Aber macht die Wirklichkeit einer Bühne die Riesengestalten tatsächlich „klein und tändlich“? Holt Wagner immer zu weit aus? Knetet er – und besonders wir dann als Nachschöpfende – moderne Anschauungen ein? Und wenn ja – wäre das nicht wunderbar?!

Doch zunächst konkret zur Titelfigur: Wie stellte sich Wagner nun seinen Siegfried vor? Wagner charakterisiert Siegfried einerseits körperlos ideal – beispielsweise 1851 in eine „Mitteilung an meine Freunde“ als „Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkens wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarer Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit“. Doch in der gleichen Schrift wird die Figur mit einem fast schon erotischen Potenzial sinnlich porträtiert; Wagner beschreibt ihn als den „jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft [...] der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln [...] erkennen durfte“. Geist der Tat und Körper der Jugend sollen zusammenfinden im sinnlichen Spiel um den „freien Helden“. Über die vielen Jahre der Entstehung dieser Oper resümiert Wagner dann 1870 über Siegfried: „Das Beste an ihm ist der dumme Junge, der Mann ist schauderhaft“. Auf den erwachsenen, aber bewusstseinslosen Mann lässt sich eben keine Welt aufbauen – „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“ ist eine ekstatische Aufnahme des Moments, in dem das Knabenhafte verschwindet, aber kein solides Fundament, auf dem sich ein erwachsenes Sein gestalten ließe.

Am Anfang des zweiten Aufzugs von GÖTTERDÄMMERUNG charakterisiert Alberich den Helden Siegfried daher punktgenau: „Lachend in liebender Brunst, / brennt er lebend dahin.“ Siegfried ist Gegenwart, ist Moment – weder Erfahrungen vergangenen Unheils noch Sorge ob drohender Gefahr belasten ihn. Dass der Held, wie von Alberich konstatiert, lachend in liebender Brunst brennt, formiert sich im Finale des SIEGFRIED-Duetts: „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“ – ein Ausruf, der sich der gleichen Bildsprache wie Alberichs obiges Zitat bedient: Lachen, Liebe, Licht und Vergänglichkeit. Doch wie gelangt die Titelfigur nun dahin?

Der Held wird zum ersten Mal bereits im dritten Aufzug der WALKÜRE erwähnt – Brünnhilde nennt ihn den „hehrsten Helden der Welt [...] im schirmenden Schoß“ von Sieglinde. Er bleibt aber nicht namenlos, sondern bekommt gleich eine nominelle Identität zugeschrieben – Brünnhilde tauft ihn: „den Namen nehm' er von mir – / ‚Siegfried' erfreu' sich des Siegs!“ Sieglindes Reaktion darauf ist von größter Bedeutung, da uns ihr musikalisches Motiv im Finale der GÖTTERDÄMMERUNG wiederbegegnet: Es umrahmt Brünnhildes Schlussgesang und verkündet schlussendlich die Botschaft des gesamten Zyklus' amorph in Musik. Wir kennen dieses Liebeserlösungs-Motiv bisher verknüpft mit der Reaktion Sieglindes auf die Verkündung ihrer Schwangerschaft mit Siegfried: „Oh hehrstes Wunder!“

Der einzige Sohn Richard Wagners, geboren 1869 – also mitten in der Komposition des dritten Aufzugs von SIEGFRIED –, trägt den Namen des Titelhelden. Am ersten Weihnachtstag 1870 wird in dankbarer Erinnerung an die Geburt des Sohnes Siegfrieds zu Cosimas 33. Geburtstag das „Siegfried-Idyll“ uraufgeführt – ein Werk, das sich Melodien und Motive aus dem zweiten Tag der Tetralogie in Form einer sinfonischen Dichtung für Kammerbesetzung bedient. Trotz der gemeinsamen Töchter hatte Wagner Cosima erst wenige Monate zuvor geheiratet – der Geburt Siegfrieds folgend. Cosimas Tagebucheintrag nach dem Wochenbett beginnt mit dem Ausruf: „O Heil dem Tag, der uns umleuchtet, Heil der Sonne, die uns bescheint!“ – mit den an den dritten SIEGFRIED-Aufzug angelehnten Worten, drückt sie ihr taumelndes Glück über die männliche Nachfolge aus, die ihr wie Wagner weitaus wertvoller als die gemeinsamen Töchter schien. Mit Fidi war nun scheinbar der erlösende Nachfolger Fleisch geworden.

Auch wenn der Tod der Siegfried-Figur die Initialzündung für Wagners RING ist, entwickelt sich in der langen Entstehungsgeschichte Wotan zur interessanteren und entwicklungsreicheren Gestalt des Werkes. Im Sommer 1875 notierte Nietzsche auf ein loses Blatt in der Vorarbeit zu seinem RICHARD WAGNER IN BAYREUTH: „Wotan's Verhältnis zu Siegfried ist etwas Wundervolles, wie es keine Poesie der Welt hat: die Liebe und die erzwungene Feindschaft und die Lust an der Vernichtung. Dies ist höchst symbolisch für Wagners Wesen: Liebe für das, wodurch man erlöst gerichtet und vernichtet wird; aber ganz göttlich empfunden!“ Erlösung, Gericht und Vernichtung im Namen der Liebe – aber ganz göttlich empfunden... das ist ein sprachliches Extrakt der gesamten Tetralogie und fasst die tragische Dimension Wotans, Wagners und der Welt zusammen.

Der Auftritt von Gott Wotan als Wanderer im SIEGFRIED ist nicht nur musikalisch imposant – in der Uraufführung 1876 bekommt er sogar einen eigenen, blau leuchtenden Scheinwerfer und wird „von geisterhaftem Licht übergossen“ wie es in einer Kritik heißt. Eduard Hanslick hingegen lässt sich davon nicht blenden: Er findet die Rätsel-Szene überflüssig und meint, sobald man nur die Spitze von Wotans Speer sieht, sei „eine halbe Stunde nachdrücklichster Langeweile garantiert“. Der spitzzüngige Kritiker freut sich dann, wenn Siegfried im dritten Aufzug den „schlafbringenden Speer des göttlichen Nachtwächters“ spaltet und ihn damit zurück in die Kulissen schickt. Die neuartig farbige, fast schon expressionistische Beleuchtungsregie wurde bei den ersten Festspielen bewundert und scharf kritisiert, denn die hellen Verfolger auf Wotan decouvrierten immer wieder die

Kulissen als solche; die Illusion wurde zerstört – aus dem Baum wurde gemalte Leinwand. Ein Kritiker mäkelte, man sähe „anstelle des Himmels ein gezogenes Segeltuch“ – etwas, das wir heute als Spielprinzip nicht verstecken, sondern ausgestellt nutzen. Ein Segeltuch, beziehungsweise eine Projektionsseide, die den Figuren der Handlung, dem Fluchtkollektiv auf der Bühne und letztlich uns Zuschauern im Auditorium Zeichen einer bewussten Spielverabredung ist. Der wandernde Wotan bleibt Leiter dieses Spiels, weiß mit dem Seidentuch verzaubernde Illusionen und entzaubernde Realitäten hervorzubringen und agiert selbst in der Handlung, wenn er seine eigenen Spielregeln zu überlisten meint, um mit und dann durch Siegfried eine neue Welt zu etablieren.

Spielintern funktioniert dies beispielsweise mit dem Gezwitschere des Waldvögels, durch das Wotan scheinbar regelkonform mit Siegfried indirekt kommuniziert. Wagner hatte die Rolle des Waldvogels eigentlich für eine Knabenstimme konzipiert; seit der Uraufführung wird sie allerdings meist mit einer Frau besetzt. Dabei sollte aus musikalischer Dramaturgie die erste Frau, die für Siegfried hör- und sichtbar, sinnlich erfahrbar wird, ganz klar Brünnhilde sein, die dem Knaben dann das Fürchten lehrt. Seit Wotan seinen Willen mit der Walküre in Schlaf versenkt hatte, waren ja überhaupt keine Frauenstimmen mehr im Werk zu vernehmen, bis dann Erda in der Begegnung mit dem Wanderer dieses Manko verlauten lässt: „Männertaten umdämmern mir den Mut“.

Richard Wagner erklärte König Ludwig II. in einem Brief 1869 die Bedeutung des Waldvogels für Siegfried: „Der Waldvogel, dessen Sprache er nun versteht, ist ihm wie das einzige Wesen, dem er sich verwandt fühlt. Und nun der Wonneschreck, als dieser ihm Brünnhilde verkündet!! Ja, und was das Alles heißt? Das ist keine Familienkinderszene; das Schicksal der Welt hängt von dieser göttlichen Einfalt und Einzigkeit des furchtlosen Einzigen ab!“ Diese emotionale Verwandtschaft von Siegfried und Waldvögel, die in der Bedeutung eben keine „Familienkinderszene“ ist, sondern das Schicksal einer Welt bedeutet, lässt die Begegnung der beiden zwischen Poesie und Psychoanalyse platzen. Siegfried erlangt kein reflektierendes Bewusstsein, sondern bleibt in naiver Gewalttätigkeit ein großes Kind. In der Begegnung mit seinem Enkel Siegfried setzt sich Wotan als Wanderer vom entschwundenen Waldvögel zornig ab: „Es floh dir zu seinem Heil. Den Herrn der Raben erriet es hier: weh' ihm, holen sie's ein!“. Diese Raben – in der EDDA als Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung) spezifiziert – werden in der GÖTTERDÄMMERUNG noch Bedeutung erlangen und letztlich beim Tode Siegfrieds assistieren.

Während das Waldvögelchen im flatternden Diminutiv eine Herausforderung ist, wird die Darstellung des monströsen Drachen seit jeher eine vor allem technische Herausforderung. Das Ungetüm der Uraufführung, für das Wagner in England ein teures Meisterstück der Mechanik gekauft hat, konnte nur bedingt überzeugen: Ein Kritiker charakterisiert es als „Mittelding zwischen Eidechse und Stachelschwein mit Haarbüscheln“ und nennt es eine „Sehenswürdigkeit, die auf dem Jahrmarkt taugt“. Wagner selbst sieht die Mängel des Drachen und schreibt an Ludwig II. 1878, man dürfe den Drachen „nicht im Profil“, sondern nur „en face“ mit dem Oberleibe sichtbar werden lassen und schließt den Brief

wieder einmal mit dem Hinweis darauf, dass er zur Abhilfe mehr Geld bräuchte. Der Drache löste Heiterkeit im Publikum aus und der bei der Uraufführung anwesende Camille Saint-Saëns schreibt wohlgestimmt, man finde „das gewagteste, was je im Theater geboten wurde [...] man lächelt unwillkürlich ein bisschen über dieses Ungeheuer. Und doch ist es ein ganz ehrbarer Coulissendrache“. Ein Kritiker klassifiziert die Szene als „Puppenspiel für die reifere Jugend und das kindische Alter“. Doch nimmt man das abfällig gemeinte „Puppenspiel“ und den belächelten „Coulissendrachen“ ernst in ihrer bewussten Theatralität, dann lässt sich in dem Spielmechanismus eine Heldentat jenseits des märchenhaften Drachenkampfs erfahren, denn die theatrale Drachenhülle Fafners und der menschliche Klangkörper des Sängers decouvrieren eine Magie des Spiels – ähnlich wie der berühmte grüne „man behind the curtain“ im ZAUBERER VON OZ die künstlerisch-kreative Konstruktion sichtbar werden lässt.

Wagner hat bereits 1851 über den Handlungsverlauf von 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 ist derjenige, der bewusst mit uns ein Spiel um die Lieblosigkeit von Macht und die Machtlosigkeit von Liebe spielt und dieses dann im Finale von SIEGFRIED auf einen Höhepunkt führt. Tatsächlich sind es Noten zu der Szene von Siegfried und Brünnhilde aus dem Sommer 1850, die ganz am Anfang der sich über 26 Jahre hinziehenden Kompositionszeit des RINGS stehen – der Nucleus liegt in der utopischen Verklärung von Liebe als Gegenentwurf zur Macht. Damals schrieb Wagner auch den Walkürenritt in Reaktion auf Meyerbeer – er setzt sich also von Anfang an mehrfach mit Wuchs und Auswuchs der Gattung Oper auseinander und will im musikalischen Fluss des finalen Duets leuchten und lachen.

III. Zum Lieben: Frauenträume – und Leben!

Wagner übermittelte bereits im Sommer 1851 August Röckel eine konzentrierte Inhaltsangabe von SIEGFRIED mit einem sprachlich etwas enigmatischen Ende: „Siegfried durchdringt das Feuer und erweckt Brünnhilde – das Weib zu wönigsten Liebesumarmung. Nur noch eines: – in unseren feurigen Gesprächen gerieten wir schon darauf: – nicht eher sind wir das, was wir sein können und sollen, bis – das Weib nicht erweckt ist.“ Dieses männliche Ganz-Sein erst durch die Erweckung des Anderen, des Weibes, ist ein ideelles Konzept, das Wagner selbst biografisch ein Stück weit pervertiert: Er nutzte Siegfrieds Verse vom strahlenden Ende („Sie ist mir ewig,/ ist mir immer,/ Erb' und Eigen,/ Ein' und All“) tatsächlich zwei Mal für eine briefliche Liebeswerbung; zunächst 1859 an Mathilde Wesendonck und dann knapp zehn Jahre später an Cosima von Bülow. Sein „ewig und immer“, das „Ein und All“ ist menschlich gesehen doch wohl weit begrenzter, momentaner und poröser als im Kunstwerk vom Helden pathetisch

versprochen – auch das bleibt also letztlich ein Spiel, dem wir auf der Bühne dann bewusst in GÖTTERDÄMMERUNG begegnen.

Philosophisch gesehen meinte Wagner allerdings das Männliche wie das Weibliche im Genie seiner Person zu vereinen und dann entsprechend in Text und Musik Ausdruck zu verleihen. Er notierte in einem Brief 1854: „allein (der Mann allein) ist nicht der vollkommene ‚Mensch‘: er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser; nicht einer kann Alles“. Und genau an der Umsetzung dieser Erkenntnis, „nicht einer kann Alles“ krankt der Prozess, an dem wir historisch gesehen oft in unserer Wirklichkeit ebenso scheitern wie das Kollektiv der Flüchtigen auf der Bühne. Das Finale von SIEGFRIED antizipiert in reinem C-Dur Jubel eine Welt, die wohl jenseits des Momentes gar nicht festgehalten werden kann.

Saint-Saëns findet die Schlusszene „ergreifend“, konstatiert aber, die Personenführung sei „nicht vollständig geglückt“, denn die Darsteller blieben „die ganze Zeit hindurch an derselben Stelle stehen, anstatt sich zu bewegen in der Erregung, die naturgemäß die gesteigerten Gefühlsausbrüche bewirken müssen.“ Diese „gesteigerten Gefühlsausbrüche“ sorgten bei Uraufführungskritikern für erstauntes Empören: Hanslick mokiert sich über die „Hitze eines überheizten Dampfkessels“ und tadelt „das exaltirte Stöhnen, Stammeln und Schreien“, das typisch sei für Wagner „in solch brünstigen Szenen“. Speidel entrüstet sich über „die ganze Verstiegenheit der Wagner’schen Musik, ihre geschraubte Exaltation, ihr beständiges Außersichsein, ihre Liebesstammelei, ihre abstrakt-üppige Umschreibung geschlechtlicher Vorgänge“ und Mohr fragt sich bei der Liebesszene, „wo das Künstlerische aufhört und wie soll man sagen? – das Pathologische anfängt“. Schletterer fasst die „mit faunistischem Behagen ausgemalten Szenen [...] wilder Brunst und überschäumender Lüsternheit“ zusammen als „unbegreifliche Ausschreitungen des Geschmacks“. Diese unmittelbaren Eindrücke der Uraufführung nähern sich mit Begriffen wie „unbegreiflich“ und „Außersichsein“ den Fragen des künstlerisch überhaupt Darstellbaren. Ein „exaltiertes Schreien“ klingt als Negativumschreibung dessen, was es dennoch im Kern trifft: den überhöhten Gesang in der Kunstform Oper. Und diesen erfahren wir auf besondere Art und Weise in der Begegnung von Siegfried und Brünnhilde.

Auch wenn Wagner sich ja für den Stoff den RINGS von der Handlung der GÖTTERDÄMMERUNG aus rückwärts interessierte, erkannte er gleich, wie wichtig die Herkunft Siegfrieds für sein Gesamtkonzept ist und schreibt daher nach SIEGFRIEDS TOD gleich den JUNGEN SIEGFRIED. In einem Brief 1851 an Theodor Uhlig heißt es: „Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitren Stoffe geschrieben? Es war dies der Bursche, der auszieht ‚um das Fürchten zu lernen‘ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, dass dieser Bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt!“. In diesem „Erwecken“ steckt nun weit mehr als nur ein Dornröschen-Kuss. Durch den Kuss von Siegfried und die Erweckung Brünnhildes passiert etwas Entscheidendes: Liebe bricht in das märchenmythische Geschehen ein, die den Titelheld erst zum Menschen werden lässt. „Der Liebeskuss ist die erste Empfindung des Todes, das Aufhören

der Individualität. Darum erschrickt Siegfried dabei so sehr“, erläuterte Wagner während der Komposition 1869.

Beim Anblick von Brünnhildes Gesicht ist Siegfried sinnlich überwältigt, noch bevor er überhaupt ihr Geschlecht erkannt hat: „leuchtender Sonne lachendes Bild“, und auch Brünnhilde nutzt das gleiche Adjektiv, um den Heroen zu titulieren: „Leben der Erde! Lachender Held!“. In der Begegnung mit Brünnhilde wird das „wonnige Kind“ Siegfried zum Mann, doch wie viel, beziehungsweise wie wenig er versteht, wird in der Zusammenführung von Lachen mit Liebe, Sehen und Tod in gelotologischem Exzess deutlich:

Brünnhilde

„Lachend muss ich dich lieben,
lachend will ich erblinden,
lachend zugrunde gehn!“

Siegfried

„Lachend erwachst du Wonnige mir:
Brünnhilde lebt, Brünnhilde lacht!“

Das strahlende Ende in C-Dur jubelt einer neuen Welt zu und ist der utopische Moment per se in Musik: „Leuchtende Liebe, lachender Tod“; die fertige Oper hat sich damit von ihrem düster grummelnden Anfang in b-Moll bis hin zu ihrem licht-lauten Ende um einen Ganzton erhöht. Das neue Paar insistiert geradezu auf „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“. Dieser „lachende Tod“ im ekstatischen Finale wird zum gemeinsamen Glücksgefühl, mit dem beide Figuren jeweils einen Teil ihrer bisherigen Identität zu vokalem Grabe tragen, um die Hoffnung auf ein neues Leben zu gebären. Ein Leben, das zwei Individuen für einen Moment erleben, doch lässt sich darauf etwas bauen? Siegfried jubiliert „Heil dem Tage, der uns umleuchtet!“ während Brünnhilde beschwört „Nacht der Vernichtung, neble herein!“ Die Verbindung der beiden Liebenden besitzt keine erlösende Macht jenseits des Augenblicks. Der rauschhafte Moment der Liebe ist in diesem Höhepunkt zu hören, doch wieviel Oper und wieviel Utopie – letztlich wieviel Spiel – wird damit ausgestellt? Der Prozess der Vernichtung beginnt im Moment der Erfüllung. Kann man dieser Liebe also institutionell vertrauen? Geht die lang besungene Sonne tatsächlich auf oder dämmt es nicht vielmehr den alten Göttern?

Nimmt man das Vorspiel und die drei Abende der RING-Tetralogie als monumentale Sinfonie in vier Sätzen, dann wäre SIEGFRIED das Scherzo; Cosima bezeichnete diese Oper als „eine Art Intermezzo“, Wagner selbst nennt sie anfangs das „heitre Drama“ und spricht dann in MEIN LEBEN vom „heroischen Lustspiel“ und betont damit abermals den so entscheidenden Aspekt des Spiels. Wir haben einerseits das dinghafte Spiel mit Märchenzügen: die Herstellung des Schwertes, den Drachenkampf, das Waldvöglein – alles Handlungsmomente, die auf effektvolle Aktion setzen. Wir erleben aber gleichzeitig auch ein mythisches Spiel: Wotans fragende Gespräche mit Mime, Alberich und Erda zielen auf Reflexion über die Erlösung von seiner Urschuld.

Die vermeintliche Bildungsgeschichte des jungen Siegfried entpuppt sich als eine Tragikomödie um Liebe und Gewalt in der Findung des Selbst: Zahlreiche Lehrstunden zwischen allen Hauptfiguren mit Frage-Antwort-Spielen versuchen Ordnung und Sinn zu etablieren in einem Universum, das doch nur im ekstatischen Augenblick hell strahlt: „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“ und damit seinen eigenen Untergang bereits ankündigt. Der Siegfried am Ende der Oper vereint in sich nicht nur die unterschiedlichen Aspekte des Lachens, sondern in der Verbindung von Liebe und Tod weitaus größere Bögen: Er ist „Übermensch, Protagonist einer Kosmogonie – zugleich Märchenfigur, einer der auszog das Fürchten zu lernen“ (Richard Wagner) ebenso wie „Hanswurst, Lichtgott und anarchistischer Sozialrevolutionär auf einmal“ (Thomas Mann) – und gerade in diesem „auf einmal“ liegt der andauernde Reiz des opernformelnden Versprechens „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“.

Kunst und Klima



Nicht unsere klimatische Natur hat aus den frohen, lebenslustigen, selbstvertrauenden Heldengeschlechtern unsere hypochondrische, feige und kriechende Staatsbürgerschaft gemacht, nicht sie hat aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unsere skrofulösen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerschwingern Tütendreher, Hofräte und Herrjesusmänner hervorgebracht – sondern der Ruhm dieses glorreichen Werkes gehört unserer pfäffischen Pandekten-Zivilisation mit all den herrlichen Resultaten, unter denen neben unserer Industrie auch unsere Herz und Gemüt verkümmern Kunst ihren Ehrenplatz einnimmt.



Bernard Bonneton *Zwei Personen mit Koffern am Flughafen von Toulouse-Blagnac*, 2014

Vergangenheit und Zukunft

Wo sind unter euch die Menschen, welche das göttliche Bild Wotans sich nach ihrem Leben zu deuten vermögen und welche selber immer größer werden, je mehr sie, wie er, zurücktreten? Wer von euch will auf Macht verzichten, wissend und erfahrend, dass die Macht böse ist? Wo sind die, welche wie Brünnhilde aus Liebe ihr Wissen dahingeben und zuletzt doch ihrem Leben das allerhöchste Wissen entnehmen: „trauernder Liebe tiefstes Leid schloss die Augen mir auf.“ Und die Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden und Blühenden, die Siegfriede unter euch?

Wer so fragt und vergebens fragt, der wird sich nach der Zukunft umsehen müssen; und sollte sein Blick in irgendwelcher Ferne gerade noch jenes „Volk“ entdecken, welches seine eigene Geschichte aus den Zeichen der Wagnerischen Kunst herauslesen darf, so versteht er zuletzt auch, was Wagner diesem Volke sein wird: – Etwas, das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.

[Friedrich Nietzsche, 1876]

Der Welt Gesicht sind aller Welt Gesichter

Die Welt hat kein Gesicht von greifbarer Gestalt.
Vor einem Kind malt sie sich stolz und wie ein Held,
Vor einem Greise ohne Durst, wie tausendjährig Holz so alt,
Den Dummen quält die Welt stets kopfgestellt.
Dem Kühlen und dem Stummen ist sie kalt versteint,
Die Schwachen fühlen sie als Tränensack, der greint.
Dem Trotzigen ist sie voll Mühlen, gegen die er ficht,
Dem Gütigen stets wohlgemeint voll Schwergewicht,
Dem Richter ist sie ewiges Weltgericht.
Ein unwirklich und tief Gedicht ist sie dem Dichter,
Verliebten lieblos oder voller Liebe;
Der Welt Gesicht sind aller Welt Gesichter.



**Nach bessrem
Gesellen sucht' ich,
als daheim mir
einer sitzt;
im tiefen Walde
mein Horn
ließ ich hallend
da ertönen:
ob sich froh mir
gesellte ein
guter Freund,
das frug ich mit
dem Getön'!**

Siegfried, erster Aufzug, erste Szene



















**Sie wacht,
sie lebt,
sie lacht mir
entgegen.
Prangend strahlt
mir Brünnhildes
Stern!
Sie ist mir ewig,
ist mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!**

Eine Reise zum Wir auf gepackten Koffern

Stefan Herheim im Gespräch mit Jörg Königsdorf

Jörg Königsdorf

Die Bühne, die wir zu Beginn des SIEGFRIED sehen, knüpft nicht nur an das Ende der WALKÜRE an, sondern vergegenwärtigt uns auch die Grundvoraussetzung dieses RINGS: Die Kofferlandschaft ist kein realistischer Ort, sondern als Hinterlassenschaft vergangener Generationen und vorübergezogener Völker ein Symbol: Was sagt uns dies über die Zeit, in der wir das Spiel verorten sollen?

Stefan Herheim

Es vergegenwärtigt, dass es um ein Kontinuum, um ein immer wiederkehrendes, weil in der menschlichen Realität nicht zu überwindendes Problem geht. Dieser Kreislauf ist ein Teufelskreis, den die Menschen um ihrer Menschlichkeit Willen zu durchbrechen versuchen müssen. Das Spiel ist im Hier und Jetzt angesiedelt, doch verbinden die Koffer Vergangenheit mit Zukunft und bestimmen die Reise zum Ziel des gegenwärtigen Spiels.

Jörg Königsdorf

Auch die Figuren des Spiels sind offenkundig Träger verschiedener übereinander gelagerter Bedeutungen. So ist Mime nicht nur ein schmiedender Zwerg, sondern besitzt auch das Äußere Richard Wagners. Das Kostüm Siegfrieds hingegen wirkt wie ein Zitat aus der Aufführungsgeschichte. Welche Folgen hat das für die Art, in der die Figuren agieren?

Stefan Herheim

So wie Wagner den Mythos in seiner Zeit deutete und neu auslegte, deute und lege ich wiederum Wagner in der meinen aus. Dabei geht es aber weniger um mich und hauptsächlich um ein Wir. Selbstreferenzielle Aspekte sind besonders bei Werken interessant, die aus rezeptionshistorischer Sicht mit ihren verschiedensten, übereinander verlagerten und aufeinander reagierenden Schichten wie ein Palimpsest wirken. Und so gibt es sowohl bewusste als unbewusste Bezüge zur Inszenierungsgeschichte des RINGS auch in dieser Inszenierung. Hier spielen sie aber für die Rezeption der vier Abende keine explizite und maßgebliche Rolle. Wenn Mime in der Maske Richard Wagners und in KZ-Häftlingskleidung

erscheint, ist ein vielfach doppelbödiges Spiel zwar angesagt, doch fungiert diese Figur weiterhin als der Zwerg der erzählten Handlung.

Jörg Königsdorf

In der Aufführungsgeschichte des RINGS wurden immer wieder die antisemitischen Klischees, die mit der Rolle Mimes verbunden sind, thematisiert. Du zeigst als Mime eine Wagner-Figur mit Gesichtszügen, die dem Klischee entsprechen, mit dem im 19. und 20. Jahrhundert Juden karikiert wurden. Ist das die Quadratur des Kreises?

Stefan Herheim

Insofern sie eine Unmöglichkeit per se darstellt, ja. Wer sich mit dem Phänomen Richard Wagner länger beschäftigt, baut ein ambivalentes Verhältnis zu ihm auf. Eines, das sich nicht nur zwischen großer Bewunderung der erstaunlichen Schaffenskraft des Künstlers und großer Empörung über die Ergüsse des anekelnden Menschen und Antisemiten hin- und herschwankend erschöpft, sondern sich bemüht, die Kohärenz der angeblichen Widersprüche zu verstehen und zugleich die Grauzonen der eigenen Integrität und Toleranz in Betracht zieht. Ein Wiener Kritiker der SIEGFRIED-Uraufführung mokierte sich darüber, dass bei Mime „Wagner hier wie sonst, sobald er humoristisch werden will, in einen musikalisch-jüdischen Jargon verfällt“. Interessant ist, dass das angeblich Jüdische an Figuren wie Mime und Beckmesser musikalisch nichts gemein hat mit dem, was Wagner als das Judentum in der Musik stilisierte, um sich von Komponisten wie Meyerbeer, Halévy oder Mendelssohn abzusetzen. Vielmehr baute er – wie sie – auf das Prinzip der Dissonanz, um das Hinterhältige, Lügnerische und Groteske zu charakterisieren. Als Wagners einzig echte „Judenfigur“ ist nur die reizvolle Kundry zu sehen, die aus freiem Willen Gutes und im Bann des Bösen Schlechtes tut. Erst im Bayreuther Umfeld Cosimas befestigte sich das Judenbild im Werk Wagners, mit dem sich die Rezeption seitdem quält. Im RING steht eine von Minderwertigkeitsgefühlen durchzogene, in Selbstmitleid schwelgende und von dummdreistem Ehrgeiz strotzende Verkörperung des Neids und der Missgunst schon nominell analog zur Kunst der Verstellung: Mime, der böse Zwerg, legt unentwegt seine Erlösungsbedürftigkeit mimend an den Tag, bis er Siegfrieds Schwert zum Opfer fällt. Als groteske Mischung zwischen Judenkarikatur und Komponistenkonterfei, als Gehämmertem und Schmiege zugleich, changiert diese Figur somit zwischen zwei unvereinbaren Polen und ist zugleich Täter und Opfer jener Häme und Schadenfreude, die Wagners Komik eigen ist.

Jörg Königsdorf

Die Rezeptionsgeschichte ist bei dir aber auch quasi subkutan präsent, etwa in der Kofferlandschaft, die ja mit ihren Klüften und Hügeln nicht anders gebaut ist als eine Felslandschaft. Sind diese Schichten auch ein Zeichen dafür, dass jede neue Version der Annäherung an den Mythos RING auf Vorangehendem aufbaut?

Stefan Herheim

Im Prinzip schon, zugleich ist eine Bilderfindung immer vom Versuch geprägt, sich von existierenden Bildern zu befreien und unentdeckte Schichten freizulegen.

Jörg Königsdorf

Herzstück der Bühne bleibt der Konzertflügel, der immer wieder Darsteller aufnimmt, zu Tage fördert oder auf ihre Erscheinungsform als Rollen in einem komponierten Werk zurückführt. Muss man sich das als eine imaginäre Gedankenbühne innerhalb der Bühne denken, als zusätzliche eigene Ebene?

Stefan Herheim

Der Flügel ist das Instrument, an dem historisch das Werk geschaffen wurde, an dem es ausschnittsweise zum ersten Male der Öffentlichkeit präsentiert wurde, an dem es zur Uraufführung probiert wurde und bis heute für jede Opernprobe unverzichtbar ist. Der Flügel ist ein musikalisch-optisches Tor zur Fantasie und bleibt dennoch ein alltägliches Zeichen der im Moment zu schaffenden Kunst – ein Scharnier und ein heiliger Altar der künstlerischen Exekution zugleich.

Jörg Königsdorf

Nicht nur die Koffer erinnern uns an die Situation einer entwurzelten Gesellschaft, die im Akt des Spiels ihre Identität definiert. Auch die vielen Menschen, die diesem Spiel auf der Bühne beiwohnen, sind wieder präsent. Ändern sie sich eigentlich im Laufe des Spiels? Lernen sie aus dem, was sie sehen?

Stefan Herheim

Das ist eine ganz zentrale Frage: Wer stellt die Regeln des kunstvollen Spiels auf, was ist dessen Ziel? Wie weit verführt und verblendet, wie weit erleuchtet und setzt uns Kunst frei? Zur Beantwortung müssten wir zum Sprachbild des Kaleidoskops greifen, denn selbst wenn das Wort „Spiel“ – im Gegensatz zu den drei anderen Teilen der Tetralogie – weder im Libretto noch in den Regieanweisungen von SIEGFRIED vorkommt, stellt Wagner es bewusst ins Zentrum. Nicht nur durch die extreme Verstellung der Figuren wie bei der Wissenswette, sondern auch anhand von den vielen fantastischen Elementen der Handlung. Ihre Aufgabe hat Wagner bereits 1851 formuliert: dass sie „den wichtigsten Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt“. Unser Kollektiv auf der Bühne – die Flüchtigen, Reisenden, Suchenden, Fliehenden – wird seit RHEINGOLD immer mehr in ein Spiel eingesogen, das sie als Spielende, Schöpfende und Träumende selbst erzeugen und dem sie verfallen. Im Jubelfinale von SIEGFRIED scheinen sie in einer neuen, mythischen Heimat erwacht zu sein, was im letzten Teil der Tetralogie natürlich Konsequenzen haben wird.

Jörg Königsdorf

Du spielst im Schlussduett zwischen Brünnhilde und Siegfried auch mit den Gattungskonventionen der Oper. Ist das als Hinweis darauf zu verstehen, dass das Spiel als Akt der Selbstvergewisserung einer Gesellschaft durch die Zeiten immer ausgefeiltere, auch kulinarischere Formen entwickelt?

Stefan Herheim

Mit Sicherheit. Kultur ist ein Prozess des ständigen Raffinierens; ein Prozess allerdings, der vor seiner eigenen Reproduktion sowie Resignation, Dekadenz und Perversion keineswegs gefeit ist. Aus wahrer Kunst droht immer künstliche Ware zu werden, und diesbezüglich ist auch Wagner keine Ausnahme. Je weiter

er mit seinem RING voranschritt, desto mehr holten ihn die Konventionen der von ihm diffamierten und angefeindeten, jedoch heimlich bewunderten Grand Opéra ein. Davon zeugt schon die textliche Anlage zu der als SIEGFRIEDS TOD konzipierten GÖTTERDÄMMERUNG. Die darin vorkommende, althergebrachte Methode des „musikalischen Parodierens“ ist schon im Schlussduett von SIEGFRIED unüberhörbar.

Jörg Königsdorf

Angesichts der vielen Bedeutungsebenen des RINGS, die hier immer wieder aufscheinen, stellt sich die Frage, ob eine Inszenierung dem überhaupt umfassend gerecht werden kann oder nicht vielmehr ein bewusster Auswahlprozess ist. Wenn dem so ist: Nach welchen Kriterien fand deine Auswahl statt.

Stefan Herheim

Die Eigentümlichkeiten der einzelnen Abende des RINGS geben Anlass, sie weitgehend unabhängig voneinander in Szene zu setzen. Mein Selbstvertrauen, sie als ein Ganzes zyklisch aneinandergereiht erzählen zu können, kam mit der Idee, nicht Zeit und Raum, sondern ein geistiges Kollektiv zum Ausgangs- und Ankerpunkt zu machen – bei uns der Pool aus Flüchtenden und Suchenden, die aus ihrer gegenwärtigen Geschichte in den Mythos als kollektive Erzählung fliehen: Flüchtlinge vor einer Kultur und Flüchtlinge in eine Kultur, die in der Magie des Spiels eine neue Heimat suchen, und zwar im Schiller'schen Sinne seiner *Ästhetischen Erziehung*: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Dass sich der RING einer zeitlichen und räumlichen Festlegung weitgehend entzieht, liegt ja nicht nur am gewaltigen Umfang, an der zeitlichen Diskontinuität und den vielen Widersprüchen des mythischen Ideen-Dramas, dessen Entstehung sich über ein Vierteljahrhundert streckte. In musikalischer Analogie hierzu steht der von Thomas Mann so treffend titulierte „Beziehungszauber“, den Wagner anhand seiner exzessiv eingesetzten Leitmotiv-Technik betrieb. Das Orchester agiert wie ein selbstständig denkender und fühlender Organismus, der zwischen Erinnerung und Vorausahnung nahezu jeden Moment besetzt. Argumente für und gegen diese semantische Vereinnahmung des Zuhörers gibt es viele. Für mich ist Wagners Musik absolut programmatisch konnotiert. Als dramatische Trägerin von Zeit, Raum, Inhalt und Bedeutung ist sie mein maßgeblicher Richtwert beim Versuch, ihr eine kausale, szenische Kohärenz abzurufen. Mir geht es darum, die Augen hören und die Ohren sehen zu machen. Deswegen bin ich bemüht, eine aus der Musik inspirierte Bildsprache und eine mit ihr korrespondierende Psychologie zu entwickeln. Dass diese sich einer sprachlichen Definition weitgehend entzieht, liegt auf der Hand und macht gerade die Faszination des Musiktheaters aus.

Jörg Königsdorf

Schon in der WALKÜRE hat man gesehen, wie sich Männer und Frauen als unterschiedlich handelnde und fühlende Gruppen gegenüberstanden. Gewinnt dieser Gegensatz auch im SIEGFRIED Gestalt? Und taugt er noch heute zur Welterklärung?

Stefan Herheim

Für das Werk und Denken Richard Wagners ist die Dissoziation der Geschlechter maßgeblich und gerade in SIEGFRIED ist das Geschehen vom Binären bestimmt. Wenn wir heute mit Formulierungsformen für PolitikerInnen oder Sänger*innen oder Zuschauer_innen oder Techniker:innen verbal ringen, ist es, weil wir Geschlecht ebenso wenig binär betrachten, wie wir eine alltagstaugliche, emanzipierte, dialektische Synthese gefunden haben. Nachdem Wotan Brünnhilde in den Schlaf versenkt hat, ist lange keine Frauenstimme mehr zu hören, bis der wandernde Gott im dritten Aufzug Erda wachruft, um sich – irrtümlich – seiner männlichen Macht im Scheitern derselben zu versichern. Dem Titelhelden Siegfried begegnet erst in der allerletzten Szene eine Frau, weswegen ich – wie von Wagner ursprünglich vorgesehen – die „Stimme des Waldvogels“ –mit einem Knaben besetzen wollte, der Siegfried in seinem unbewussten Initiationsprozesses begleitet. Wenn am Ende unterschiedliche Paare innerhalb des Kollektivs wie Brünnhilde und Siegfried zueinanderfinden, ist das nicht auf eine physische Mann-Frau-Zusammenführung zu begrenzen. Denn im Augenblick „höchster Lust“ müssen heute sämtliche Grenzen transzendieren, auch die des Genders.

Jörg Königsdorf

Der Titelheld begegnet sich selbst und dann in Brünnhilde seinem Gegenstück; die Kollektiv-Figuren finden erotisch verschmelzend zusammen – doch findet der RING ja in der Beschwörung „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“ noch nicht seinen Abschluss, sondern führt erst zu der Erzählung, die Wagners eigentlichen Ausgangspunkt gebildet hat. Warum erschüttert uns diese andauernde Reise so?

Stefan Herheim

Weil der RING uns die brutalste Paradoxie des Daseins auf ästhetisch überwältigende Weise vergegenwärtigt. Wovon sollte eine Vermittlung tiefster Hoffnungslosigkeit getragen sein, wenn nicht letztlich von der Hoffnung selbst?

„Lachend muss ich dich lieben“



[...]

Denn wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
Und so zu unsern Füßen hingeschmissen;
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
Zerrissen und zerschnitten und zerstothen –
Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen.



Anon. Gipfelstürmer, um 1925

Zeitgemäß Unzeitgemäß

Alles nimmt an dieser Läuterung Theil und drückt sie aus, der Mythos nicht nur, sondern auch die Musik; im Ringe des Nibelungen finde ich die sittlichste Musik, die ich kenne, zum Beispiel dort, wo Brünnhilde von Siegfried erweckt wird; hier reicht er hinauf bis zu einer Höhe und Heiligkeit der Stimmung, dass wir an das Glühen der Eis- und Schneegipfel in den Alpen denken müssen: so rein, einsam, schwer zugänglich, trieblos, vom Leuchten der Liebe umflossen, erhebt sich hier die Natur; Wolken und Gewitter, ja selbst das Erhabene, sind unter ihr.

[...]

Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward diess für euch gedichtet? Habt ihr den Muth, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?

„O Freunde, nicht diese Töne!“

Manche Aussprüche Richard Wagners hören sich an, als kämen sie von Bakunin:

„Kein Einzelner kann glücklich sein, ehe wir es nicht alle sind, wie kein Einzelner frei sein kann, ehe nicht alle frei sind.“

„Die Natur, die menschliche Natur, wird den beiden Schwestern Kultur und Zivilisation das Gesetz verkündigen: ‚Soweit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; soweit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren.‘“

Und vollends: „Wenn mir die Erde übergeben würde, um auf ihr die menschliche Gesellschaft zu ihrem Glücke zu organisieren, so könnte ich nichts anderes tun, als ihr vollste Freiheit geben, sich selbst zu organisieren; diese Freiheit entstünde von selbst aus der Zerstörung alles dessen, was ihr entgegensteht.“

Begriff Wagner, so wie er damals war, ein gegen das Bestehende anstürmendes Genie, das Letzte, Eigenste in Bakunins Seele, das so wenige verstanden, seine Sehnsucht nach Sturm und Leben, seinen Haß unserer registrierten, statistisch untersuchten, abgezählten, eingeteilten Welt? Man meint, bei der Gestaltung des Siegfried habe ihm Bakunin vorgeschwebt, der Riese mit dem löwenhaften Kopfe, dem kindlichen Lachen, dem großmütigen Herzen und der vulkanischen Wildheit. Die Liebe zur Musik verband sie noch enger; Michel dachte daran, Musiker zu werden, wie vor ein paar Jahren Zimmermann. Er hauste eine Zeitlang unter dem Namen Dr. Schwarz im Kgl. Menageriegarten in der Friedrichstadt, wo auch Wagner wohnte. Abends, im Schutze der Dunkelheit, gingen sie spazieren, und Wagner führte oft den Verfolgten, der unbekümmert war, unter irgendeinem Vorwande im Wagen zurück, damit er nicht gesehen würde.

Als Wagner am Palmsonntag, es war der 1. April, im alten Opernhause Beethovens Neunte Symphonie aufführte, trotzte Bakunin der Gefahr und ging hin. Das Unsterbliche des deutschen Volkes, gefaßt in die vulkanisch herausgeschleuderten Töne Beethovens, die mit Schillers Glaubensbekenntnis verschmolzen sind, wird hier eins mit dem Unsterblichen der Menschheit. Die Liebe Gottes und der Menschheit, mit ihrer Glut die eherne Welt überwindend, aus dem Zusammensturz alles Irdischen in dämonischer Seligkeit auflodernd, das Herz und die Himmel sprengend mit ihrem Siegesmarsche – wie mußte dieser Glaube das Gemüt dessen erschüttern, der bereit war, im Namen desselben sich in die ungleiche Schlacht zu stürzen! „Alles, alles wird zugrunde gehen, nichts mehr wird bleiben“, sagte er zu Wagner, „nicht nur die Musik, auch die anderen Künste, auch Ihr Cornelius, nur eins wird nicht vergehen und ewig bleiben: die Neunte Symphonie!“ Wie schwächlich mochten ihm vor diesen Posaunenstößen die Mauern erscheinen, die die Heiligtümer der Bourgeoisie umschlossen!



Cosima und Richard Wagner, 1870

6. April 1866 König Ludwig II. von Bayern an Cosima Wagner



König Ludwig II. von Bayern, um 1866

Theure, hochverehrte Frau!

Verzeihen Sie meine Ungeduld; aber das Drängen meiner Seele ist zu stark; so gerne möchte ich erfahren, ob Sie heute Neues von dem grossen Freunde vernommen haben. – O mögen alle Engel „Ihn“ umschweben und Ihn zu dem Entschlusse bestimmen, mein Anerbieten anzunehmen; mir ahnt, es wird zu Seinem Heile sein! –

Soeben malt Echter den Tod Mime's durch Siegfried! auch darin erkenne ich einen Wink des Schicksals. – Noch ist es Zeit, vorsichtig aber sicher müssen Wir an's grosse Werk gehen, die Macht der Finsterniss muss vergehen, sie scheitert an entschiedenem, hehrem Willen, an unerschütterlicher Treue, an glühender Liebe! –

Der Triumph der Feinde war voreilig, geradezu blöde, denn sie kennen nicht die heiligen Mächte, welche die Brust des Begeisterten, Treuen erfüllen. Theure Freundin, ich beschwöre Sie, thuen Sie Ihr Möglichstes, um den Geliebten zu bestimmen, meiner Freundesbitte zu willfahren. – Glückselige Sonne, die dem Tage leuchtet, der die zusagende Antwort des Einzigen, des Angebeteten bringen wird, Er ist der Erlöser auf Erden, ist der Inbegriff alles Göttlichen, Reinen. An Seinem Todestage muss auch ich von hinnen, Wahnsinn wäre es zu leben, wenn Er einst dahin sein wird. – – Und Gott, der Unfehlbare, Heilige sollte diese glühende Liebe umsonst in mich gelegt haben, dieses Feuer sollte sinnlos verglimmen, nein, nein! Wir müssen vereint leben, müssen vereint kämpfen u. siegen! – „Gott will es!“ – Wie sind Sie mir theuer, um der Liebe willen, die Sie so treulich Ihm beweisen. Er hat Wenige, die Ihn wahrhaft lieben; diese aber sind Ihm treu bis in den Tod, sind Sein Eigen! –

Trauten Gruss aus ganzer Seele von Ihrem sehr geneigten
Ludwig.



Peter Hebler *Laubenkolonie Gerickeshof*, Charlottenburg, 1983

Mime und Wagner

Ich bitte Herrn Lieban, mir einen Nachtigallenspaß aus seinem Leben zu erzählen. Wir sitzen in seinem kleinen Gemach auf gemondeten und gestreiften Diwans, Herr Lieban, sein Töchterchen Eva und ich.

[...]

Klein-Eva hat ebenfalls einen Kobold im Auge sitzen und Goldflatterhaare hat sie; sie will nicht zur Bühne gehen – der Vater hat ihr zu viel Schlimmes von dort erzählt. Und als Herr Lieban sich uns wieder widmen kann, bitte ich ihn, auf sein Töchterchen zeigend, mir auch etwas Schlimmes von dort zu erzählen. Er nickt einige Male ernsthaft mit dem Kopf, er nickt seinem Liebling zu; der scheint zu wissen, was seinen Vater so verwundet hat. „Ja, ich kann's nicht verschmerzen“, sagte Herr Lieban, „genau fünfundzwanzig Jahre sind's her, ich spielte den Mime in der Premiere des „Siegfried“ im Berliner Viktoria-theater. Wagner stand hinter der Bühne, und es geschah, dass man mich nach dem zweiten Akte verlangte und den Schöpfer vergaß. Wagner stürmte fort und ließ sich am Abend nicht mehr sehen. Aber das, was ich nicht verschmerzen kann, ist: als wir am andern Tag den Erfolg des Meisterwerks feierten und wir Mitwirkenden uns am Eingang des Theatersaals aufgestellt hatten, Wagner unsere Ehrfurcht in Form einer Gabe zu Füßen zu legen, dass er da jedem von uns lebhaft die Hand drückte, an mir vorüberschritt, meinen Gruß nicht beachtete und mir zurief: ‚Sie haben mir ja den gestrigen Abend umgeschmissen.‘ Sehen Sie, das habe ich nie verschmerzen können, gerade weil er ein Gottkünstler ist.“

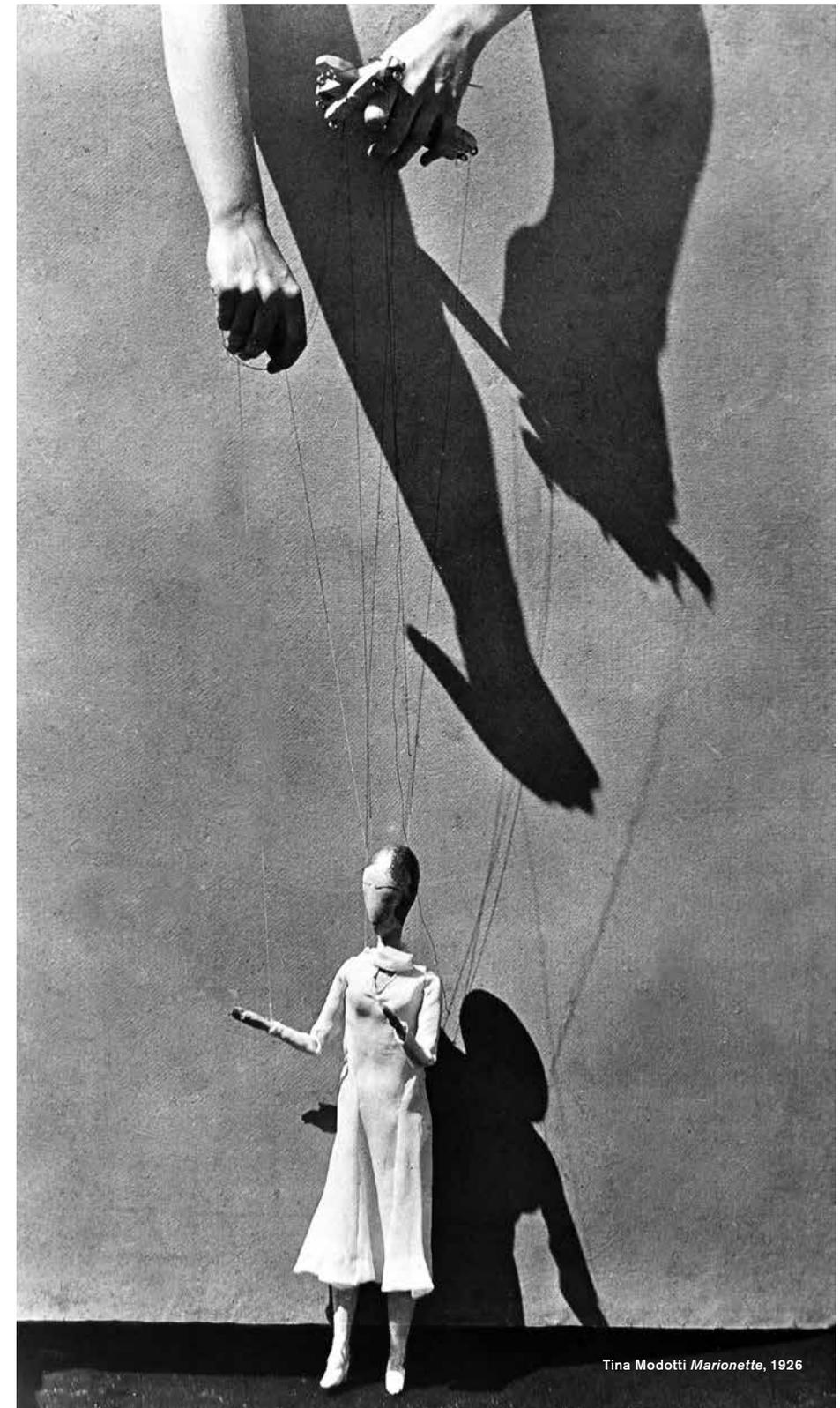
[...]

[Else Lasker-Schüler, 1914]

Erleuchtung und Verblendung

Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die Revolution geglaubt, wie nur irgend ein Franzose an sie geglaubt hat. Er suchte nach ihr in der Runenschrift des Mythos, er glaubte in Siegfried den typischen Revolutionär zu finden. – „Woher stammt alles Unheil in der Welt?“ fragte sich Wagner. Von „alten Verträgen“: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moral, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. „Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?“ Nur dadurch, dass man den „Verträgen“ (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. Das tut Siegfried. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt ... Nicht die Sage, sondern Wagner ist der Erfinder dieses radikalen Zugs; an diesem Punkte hat er die Sage corrigiert ... Siegfried fährt fort, wie er begonnen hat: er folgt nur dem ersten Impulse, er wirft alles Ueberlieferte, alle Ehrfurcht, alle Furcht über den Haufen. Was ihm missfällt, sticht er nieder. Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. Seine Hauptunternehmung aber geht dahin, das Weib zu emancipieren – „Brünnhilde zu erlösen“ ... Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldenen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral – das Uebel ist abgeschafft ...

[Friedrich Nietzsche, 1888]



Tina Modotti *Marionette*, 1926

Synopsis

Act I

The giant Fafner has transformed himself into a dragon and is guarding the ring of the Nibelungs along with the hoard in a cave. Knowing that Fafner can only be killed by Nothung, Mime the smith has brought Siegfried up solely for that purpose and kept the fragments of the sword. Yet Mime himself is unable to forge it anew. The boisterous and guileless Siegfried loathes Mime and cannot believe he is both father and mother to him. The dwarf is evasive and accuses Siegfried of ingratitude; Siegfried increasingly threatens him with violence. It's only when Siegfried discovers the sword fragments that Mime tells the truth: he had found Sieglinde in the forest; she gave birth to Siegfried and died – leaving him only his father's shattered sword. Siegfried commands Mime to forge it, and storms out. The dwarf remains behind in despair.

In the guise of a wanderer Wotan enters Mime's workshop. As Mime tries to get rid of the uninvited guest, Wotan presses him to take part in a battle of wits, staking his own head if he loses. Mime grudgingly agrees and poses three questions, all of which the Wanderer answers right. The latter now demands that Mime in turn wager his head on correctly solving his riddles. Mime is at first able to answer, but stumbles on the third question. Wotan gloatingly reveals the answer to the despairing dwarf: Nothung can only be forged anew by someone who doesn't know fear. To just such a person Wotan forfeits the defeated dwarf's head.

All Mime's attempts to teach Siegfried fear come to naught. Finally he suggests that Siegfried learn it from Fafner the dragon, whose cave lies on the path to the world beyond, which Siegfried wants to explore. The latter now files down his father's sword, smelts the splinters and reforges Nothung himself. Mime meanwhile prepares a sleeping draught which he'll give Siegfried once he has killed the dragon. Jubilantly the two of them set off for Fafner's cave.

Act II

The imp of darkness Alberich is keeping watch outside Fafner's cave, intent on regaining the ring. Wotan's appearance revives the old animosity between them.

The Lord of Light declares he has no further interest in the ring and suggests that Alberich warn the sleeping dragon of the fearless hero that is approaching – maybe Fafner will reward him for it. The dragon is unperturbed, however, and goes back to sleep. Laughing, Wotan leaves Alberich thirsting for revenge.

As soon as they reach Fafner's cave Siegfried chases away the dwarf. In the shade of a tree he thinks of his parents and hears a bird singing. He tries to respond by playing on a reed; when that doesn't work he tries his horn, which wakes Fafner. The lad threatens to attack the dragon if it doesn't teach him to fear. A fierce fight develops and Siegfried plunges Nothung into Fafner's heart. As he dies, he tells of his brother Fasolt, whom he killed to get hold of the accursed ring. The warning doesn't register with Siegfried. But when he pulls his sword out of the dead dragon and puts his blood-smeared hand to his mouth, he finds he understands the voice of the woodbird. Following its advice, he climbs into the cave to fetch the ring and the tarnhelm.

Both lying in wait, Mime and Alberich argue over the coveted treasure. When Siegfried comes back out of the cave, the woodbird warns him of Mime, who inadvertently reveals to Siegfried his hypocritical intention to murder him, whereupon Siegfried strikes him dead. In his solitude, Siegfried is told by the woodbird of the wonderful woman that is lying asleep on a rocky summit surrounded by fire and can only be woken by a fearless hero.

Act III

Wotan is sure that Brünnhilde, whom Siegfried is to awaken, will perform the deed that redeems the world, and he no longer fears his own end. Nevertheless he wakes the all-knowing, primevally wise Erda from her deep sleep and pressures her to answer him. When she denies his divine power, he repudiates her "earth-mother's wisdom" and consigns her to everlasting sleep.

Then Wotan confronts Siegfried, his grandson, and asks him questions with imperious pride. Siegfried is angered and mocks the old, one-eyed wanderer. When the latter declares he is the guardian of the blazing rock, and blocks Siegfried's path, he shatters the spear that once slew his father. Wotan withdraws.

Siegfried fearlessly traverses the sea of flame and reaches Brünnhilde, who is asleep in her armour. Only when he removes her shield, helmet and chain mail does he realise with terror that it is a woman. After hesitating shyly, he kisses Brünnhilde awake, and she exuberantly greets the radiant hero. But the force of Siegfried's desire makes her aware of how ignorantly self-satisfied her hero is and how violable she is. The once divine now mortal woman implores him to leave her be, but ultimately she surrenders to the transports of human love, prefiguring the twilight of the gods.

Impressum

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

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrlé; Spielzeit 2021/2022
Redaktion: Jörg Königsdorf; Gestaltung: Lilian Stathogiannopoulou; 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 April und November 2021.
Seite 2 © akg-images | Eric Vandeville
Seite 4 © akg-images | TT News Agency | SV
Seite 9 © akg-images | Imango
Seite 19 © bpk | Friedrich Seidenstücker
Seite 20 © akg-images | Bernand Bonnefon
Seite 23, 52 © bpk
Seite 47 © Christo and Jeanne-Claude Foundation | VG Bild-Kunst, Bonn
Seite 48, 53, 54, 57 © akg-images

Richard Wagner

SIEGFRIED

Zweiter Tag des Bühnenfestspiels DER RING DES NIBELUNGEN
Premiere am 12. November 2021 in der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; Inszenierung: Stefan Herheim; Bühne: Stefan Herheim, Silke Bauer; Kostüme: Uta Heiseke;
Licht: Ulrich Niepel; Video: Torge Möller; Dramaturgie: Alexander Meier-Dörzenbach, Jörg Königsdorf

Brünnhilde: Nina Stemme, Erda: Judit Kutasi; Siegfried: Clay Hillel, Mime: Ya-Chung Huang, Wanderer: Iain Paterson, Alberich: Jordan Shanahan, Fafner: Tobias Kehrer, Waldvogel: Solist der Chorakademie Dortmund
Orchester der Deutschen Oper Berlin

