

RHEINGOLD

Premiere: 31.7. 2022. Besuchte Vorstellung: 10.8. 2022

Ein guter Einstand: das neue Bayreuther *Rheingold*

Auch der Ring selbst – abgesehen von einer Szene in Nibelheim wird er ja gar nicht als Machtmittel eingesetzt. Er ist eigentlich Symbol und Projektion für Wünsche.

Valentin Schwarz

Das erste Buh kommt, natürlich, noch im Ausklang des Schlussakkords. Auch der Dirigent bekommt sein Fett ab, doch ist zu vermuten, dass ihn einige Buh-Rufer mit dem Regisseur verwechseln, der längst abgereist ist. Nein, man kann nicht darüber streiten, ob **Cornelius Meister** die Unmutsbekundungen verdient hat. Wackelte es auch einige Male zwischen Bühne und Orchestergraben, so legitimieren derartige Schönheitsfehler doch nicht das Geschrei gegen den Leiter des Festspielorchesters, damit gegen dieses selbst. Sogar der Sänger des Wotan wird ausgebuht, obwohl an dessen vokaler und darstellerischer Leistung akkurat nichts, aber auch gar nichts auszusetzen ist. Das Erregungspotential des Bayreuther Publikums ist, scheint's, groß, die Erregungsschwelle umso niedriger, was leider gut zu den allgemeingesellschaftlichen Gröhl-Bewegungen der letzten Jahre passt – man macht viel Lärm um wenig. Liegt's daran, dass es immer uninformerter in die Vorstellungen geht? Dass viele Besucher, die der Opern ansonsten vielleicht fernstehen, wenig Erfahrungen mit moderner Regie, Benimmregeln und Wagner-Deutungen hat, die man doch zwischen Hamburg und München ähnlich sehen kann, und die ein wenig Einfühlungs- und Abstraktionsvermögen, ein wenig Toleranz in Sachen Textabschliff, auch Werkkenntnisse verlangen?

Natürlich kann man es verstehen, dass ein Bayreuth-Besucher, der in summa bis zu 3000 Euro für einen *Ring* inklusive Fahrtkosten, Hotel und Verpflegung ausgibt, frustriert ist, wenn er nicht seinen persönlichen Wunsch-*Ring* sieht und hört. Es entschuldigt wenig. Wir werden sehen, was am Ende des Spiels noch übrig bleiben wird von jenen zur Szene verwandelten Grundsätzen, die Valentin Schwarz und sein Dramaturg Konrad Kuhn im Werk selbst (wie es auf dem Papier steht) entdeckt haben. Kuhn bestätigt im Programmheft, auf dessen Lektüre vermutlich viele Besucher verzichten, weil sie ja „eh schon alles wissen“, nur die Beobachtungen, die die Musikwissenschaftler an der Hauptsache – dem musikalischen Material – gemacht haben. Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann haben in ihrem wichtigen Buch über Wagners Erinnerungsmotive herausgestellt, dass es spätestens in der *Götterdämmerung* einen „Kollaps der Semantik“ eben jener Motive gibt. Sie waren nicht die ersten; schon Robert Gutman hat vor über 50 Jahren in seiner köstlich polemischen Wagner-Biographie geschrieben, dass die Bedeutung manchen Auftritts eines Motivs eher musikalisch als dramaturgisch motiviert ist und oft zufällig anmutet. Gelegentlich ist es unmöglich, einen spezifischen Einsatz eines Motivs eindeutig zu erklären. Wer zudem den Text kennt, wird immer wieder feststellen, dass sich manche Aussagen der *Ring*-Protagonisten vom *Rheingold* bis zum Schlussstein der Tetralogie durchaus widersprechen, oder anders: nicht alles, was eine Figur auf dem Theater sagt oder

singt, muss der Wahrheit entsprechen. Was Wotan über sich im *Siegfried* erzählt, ist bereits höchst fragwürdig, was dem Ring attestiert wird, ist schlicht und einfach falsch. Wagners *Ring*-Dramaturgie besteht, so großartig die äußere Einheit des gesamten Werks anmutet, auch aus Brüchen – sie produktiv zu machen und dem Theater zu geben, was des Theaters ist, auch wenn manch Interpretation so vieldeutig erscheint wie das Werk selbst, ist kein Scheitern aus Unvermögen, sondern der Versuch, den *Ring* überhaupt erst einmal „im Licht unserer Erfahrung“ (wie Thomas Mann gesagt hätte) zu deuten. Dazu muss man sich nicht einmal auf den von Valentin Schwarz eingeworfenen Vergleich des *Ring* mit einer Netflix-Serie berufen.

Es sind eben jene Widersprüche, Zweideutigkeiten und offenen Fragen, die die Regie dazu legitimieren, die Geschichte „weiterzudenken“, wobei die Betonung sowohl auf „weiter“ wie auf „denken“ liegt. Das muss nicht jedem gefallen, aber man hat – auch in Bayreuth, wofür der *Dorst-Ring* von 2006 das beste Beispiel ist – schon wesentlich Dilettantischeres, Langweiligeres, Trivialeres gesehen als das *Rheingold* in der Bayreuther Neuinszenierung. Genau genommen zieht es seinen Reiz gerade aus der dezidierten Deutung: wo andere Regisseure versuchen, Wagners Regieanweisungen – es sind Regieanweisungen aus dem Geist eines historistisch-fantastischen Theaters des mittleren 19. Jahrhunderts – mit der Moderne zu versöhnen und oft dran scheitern, behauptet Schwarz zusammen mit seinem Dramaturgen und dem Bühnenbildner erst gar nicht, dass es möglich wäre, die Bühnenvorstellungen Richard Wagners in ein Heute zu bringen. Stattdessen setzt er auf radikale Konkretisierungen: der Ring ist weder Ring noch Symbol, sondern ein Kind, ein Erbe der Welt der Familie, deren Geschichte Wagner über vier Abende ausgebreitet hat. Die Idee ist bestechend, und sie ist nicht falsch: wo die Menschen nach Macht gieren, kann ein Erbe zum Hoffnungsträger für die Verlängerung von eigenen Allmachtsvorstellungen werden. Ebenso wörtlich wie der „Erbe“ gerät der „Hort“ in den Blick: sowohl in der initialen Szene, die Alberichs Verspottung, also den Machtmissbrauch der Rheintöchter, und *seinen* Frevel enthält, als auch in Nibelheim, wo das Gold-Kind mit der fast goldgelben Kappe, einem säkularisierten Tarnhelm, zusammen mit einer kleinen Truppe von totalitär gekleideten Mädchen zum gewalttätigen Ring-Kind geschmiedet wird, indem er nicht erzogen, sondern in seiner kindlichen Wildheit belassen wird. Dass die ansonsten meist peinliche „Riesenwurm“-Szene funktioniert, liegt an der Deutung eben des Kinds als Ring. Erschreckender als ein theatralischer Pappkamerad oder ein technisches Äquivalent ist immer noch ein unempathischer Knabe, der einem mit einer Pistole vor dem Gesicht herumfuchtelt. Nicht weniger geglückt ist die Kröten-Szene: Alberich, für Loge und Wotan nur eine menschliche „Kröte“, lässt seine Waffe auf dem Boden liegen, mit der er selbst unterworfen werden kann. Das ist nicht superoriginell, aber es kommt mit Wagners Idee eines dummen Kerls angesichts eines machtlosen „Rings“ sehr gut zurecht.

Wer immer behauptet, dass Schwarz das Stück nicht kenne und den Mythos für unwichtig hält, hat nicht genau hingeschaut und kennt Wagners Mythosbegriff offensichtlich nicht. Denn Schwarz' Regie ist, von Einzelheiten abgesehen, an denen man arbeiten kann, detailliert und begründet, während das, was Wagner als „Mythos“ bezeichnete, schon für den Mythensynthetiker nichts Anderes war als eine Darstellungsart des Menschlich-Allzumenschlichen. Selbst Erda, die aus den tiefsten Tiefen der *Ring*-Fabel zu kommen scheint (wofür schon die Musik spricht), ist in einer komplett verweltlichten Deutung schon deshalb richtig, weil ihr

in der Neuinszenierung nichts von der ihr eigenen Würde genommen wird. **Okka von der Damerau** ist Erda – und dies nicht obwohl, sondern weil sie in diesem *Rheingold* von Anfang an ihre Rolle spielt; wann sie im Lauf des Abends zum ersten Mal auf die Szene kommt und das Tablett laut scheppernd zu Boden fallen lässt, um einen markanten Bruch ins Werk zu setzen, ist angesichts der dramaturgischen Stringenz der Familiengeschichte und ihres einen, wichtigen Einsatzes seltsam unwichtig. Dass und wie sie zu singen beginnt: das ist ebenso entscheidend wie der Umstand, dass sie nach ihrem musikalischen Abgang weiterhin als Familienmitglied am Familiendrama teilhat – als Hüterin der Mädchen, dem Pendant zum Ring-Knaben. Wie gesagt: es funktioniert, weil es, auch hier, keinen Widerspruch zwischen Text, Musik und Handlung gibt. Man versteht übrigens, und auch dies ist eine Leistung der Regie, recht eigentlich zum ersten Mal, wieso der Verkauf der Freia an die Riesen kein unrealistisches, „mythisches“ Motiv, sondern eines der bedrängenden Gegenwärtigen ist. Kommen Fasolt und Fafner wie zwei Gangster daher, die zum Vertrags(ver)brecher Wotan sehr gut passen, befinden wir uns in einer mafiösen Welt, in der natürlich die Autonomie von jungen, hübschen Familienmitgliedern nur auf dem Papier steht. Gar nicht zu denken an Clans, in denen Frauen nach wie vor gegen ihren Willen verheiratet und verschleppt werden. Dem Einwand, dass das alles nicht bei Wagner stehe und der „Mythos“ und dessen „Erhabenheit“ bei Schwarz nicht vorkämen, kann mit zwei zusammenhängenden Fragen entgegengekommen werden: Welchen Wert hat ein Theater, dessen dramatische Handlung wir nicht einmal im Traum glauben würden? Und welchen Wert hat der Mythos, wenn wir ihn nicht für uns deuten und neuerzählen würden? Die Philologen wissen, dass auch Wagner sich seinen *Ring*-Mythos aus den alten Überlieferungen zu einer gänzlich neuen Form zurechtgestutzt hat, wie es nur ihm in seiner Zeit möglich war – so wie Aischylos die uralte Familiengeschichte der Atriden, die Wagner genau studiert hat, in seiner unverwechselbaren Deutung in sein zeitgenössisches 5. vorchristliches Jahrhundert gebracht hat. Wären Erda und die Rheintöchter keine Menschen, die uns interessieren, was wären sie dann? Tote Götter und fantastische Naturwesen – natürlich wäre eine voll illusionistische *Ring*-Inszenierung, die es aus verschiedenen Gründen nicht geben kann, sehr schön, aber sie wäre zugleich, vermute ich, bedeutungslos. Nebenbei: Wotan ist zwar ein Vertragsbrecher und alles andere als ein „Gott“, aber die Kunst dieses Abends besteht auch darin, dass die gelegentlich große Musik, die Wagner dem moralisch inkontinenten Familienvater geschenkt hat, doch nicht ins Unrecht gesetzt wird. Im Gegenteil: Musik und Szene bilden eine Einheit selbst dort, wo die Gefahr, dass die Unperson Wotan in tiefen Widerspruch zu seiner oft, ja, „erhabenen“ Musik geraten könnte, sehr groß ist. In diesem *Rheingold* gibt es zwar, wie von Wagner intendiert, gelegentlich burleskes Theater, aber kein absurdes: weil, z.B., **Egils Silins** einen ernsthaften, glänzend verständlichen Wotan singt, dessen Stimme volltönend und bassbaritonal die Deutung beglaubigt. Wenn **Arnold Bezuyen** sich als Mime in der Tarnhelm-Szene scheinbar ängstlich vor seinem Bruder auf den Boden wirft, sehen wir, dass er sich nichts weiter als einen Spaß macht – kein Widerspruch zu Text und Musik, auch nicht Loges authentisches Erschrecken vor dem bewaffneten Kind. Gelungen ist ja schon der Beginn: die Demütigung des schmuddeligen Onkel Alberich durch die drei Rheintöchter, vulgo: Kinderbespaßerinnen, kommt brutaler, also überzeugender und szenisch gekonnter daher als in vielen anderen *Rheingold*-Inszenierungen; dies ist schon die erste szenische Klippe der *Ring*-

Tetralogie, die Wagner mit an sich uninszenierbaren Regieanweisungen versehen hat.

Schön also, dass die Sänger diesmal nicht, wie bei Castorf 2013, ins Aus einer entfesselten Videomanie geraten oder, wie bei Dorst 2006, auf sich gestellt sind. Sie, nicht irgendeine präpotente Szenerie, sind die sichtbaren Spieler des Dramas, die sich nicht gegen eine abstrakte, schlecht ausgeführte Idee (der Fall Dorst) oder ein strikt gegen die Musik operierendes Bildertheater (der Fall Castorf) zur Wehr setzen müssen. Sie haben im Bühnenbild, einer eleganten modernen Wohnung und einem darüber liegenden Kinderzimmer, den rechten, von **Andrea Cozzi** entworfenen Raum. Sie halten das Niveau, auch wenn man manch Rolle in Bayreuth schon brillanter besetzt gesehen hat. Der Reihe nach: Egils Silins bildet zusammen mit **Christa Mayer** ein erstklassig eingestimmtes „Götter“-Paar; die Fricka ist wie geschaffen für Christa Mayer, indem sie ihr eine elegante vokale Schärfe verleiht, die glänzend zur Figur einer mal mehr, mal weniger souveränen Familienmutter passt, ja: mit der Fricka hat Christa Mayer eine ihrer allerbesten Bayreuther Rollen gesungen. Loge heißt **Daniel Kirch**; er heimst sich, was schier ungerecht ist, ein paar Buhs ein, obwohl er nicht mit dem Regisseur verwechselt wird. Man hat schon spitzere, wendigere, schillerndere Loges in Bayreuth gehört, aber auch er reiht sich in ein gutes, homogenes *Rheingold*-Ensemble ein. Für **Olafur Sigurdarson** gilt das Selbe: sein Alberich ist nicht abgründig schwarzschillernd, passt insofern zur Beobachtung, dass der von den drei Damen zum Zwerg gemachte Mann nicht von Anfang an „böse“ ist. Die Töchter werden von **Lea-ann Dunbar**, **Stephanie Houtzeel** und **Katie Stevenson** gesungen: rollendeckend, genau, treffend. Die „kleinen“ Götter, Strizzis, Wenigtuer und Herumsitzer, sind **Raimund Nolte** als Donner, der den Golfschläger für den Hammer nimmt, bei dem die große Geste zu einem kleinen Stoß gerinnt, was, im Sinn der genau gelesenen Konversationskomödie, die *Rheingold* ja *auch* ist, hübsch beobachtet wurde, und Attilio Glaser als Froh, der seine wenigen Phrasen frohmäßig aussingt. Noch weniger Sätze hat die dramaturgisch wichtige Freia zu singen – die Wurzen wird von **Elisabeth Teige** gebracht, bei deren vokalen Bögen man sich auf ihre Guttrune freuen kann. Schließlich Fasolt und Fafner: Fafner, also **Wilhelm Schwinghammer**, erschlägt den Fasolt, also **Jens-Erik Aasbø**, der vor seinem Tod noch schöne, helle lyrische Töne produzieren darf, während Schwinghammer den Fafner gut eindunkelt.

Der Abend beginnt bereits mit einem Brüderbild: **Luis August Krawen** hat ein Video gemacht, in dem man zunächst zwei Nabelschnüre, dann zwei groß gewordene Föten sieht. Die Gewalt bricht schon im Mutterleib aus, der eine schlägt dem anderen ins Auge, bis es Blut spritzt. Brüder gibt es ja im Familiendrama des *Ring* genug: die „Riesen“, Gunther und Hagen – und die beiden Alben, die auf ihre Weise feindlich verbunden sind: Alberich und Wotan. Muss man also schon genau wissen, wen das Video zeigt? Nein, denn es harmoniert schon einmal sehr gut zur Musik.

Also ganz anders als die uninformaten und respektlosen Buh-Rufer.

Punktgenau und textgetreu

Die neue Bayreuther *Walküre*

Es geht nicht darum, etwas einmal Gefundenes haargenau so zu wiederholen. Sondern es geht um das, was

im Moment entsteht. Das macht lebendiges Theater aus.

Valentin Schwarz

Sie ist schon eine Bombe. Sie empfängt am Ende die meisten, wohlverdienten Bravorufe, und sie ist, über weite Strecken, der musikdramatische Mittelpunkt dieser *Walküre*.

Die Rede ist von Lise Davidsen. Wäre sie nicht, müsste man, obwohl mit Christa Mayer eine erstklassige Fricka auf der Bühne steht, von einem Untergewicht an starken Frauenstimmen reden - wenn man einmal die Walküren vergisst, die auch in dieser Inszenierung, was kein Schaden, sondern eher ein Gewinn ist, rein szenisch betrachtet komödiantische Leichtgewichte sind. Lise Davidsen aber führt das Terzett der drei Hauptfrauen an: mit ihrer bekannten, tiefsamtigen, voluminösen und weit ausschwingenden, für die kleinsten Nuancen zuständigen Stimme. Wäre das Vokale allein schon die Szene – wir haben es, als sie 2021 in der konzertanten, durch Hermann Nitschs Schüttbilder akzentuierten Aufführung schon die Sieglinde sang, erlebt -, wäre der Sound also schon das Drama, wären wir bei Lise Davidsen schon ganz zuhaus. Dass und wie sie ihre Zuschauer mit Ausdruck und schauspielerischer Kompetenz betört, zeigt sich im Applaus, der bei ihrem Erscheinen vor dem Vorhang die vielzitierte Orkanstärke annimmt. Schon deshalb ist diese Aufführung den Besuch wert.

Sie hat auch sonst ihre Stärken, wenn auch nicht durchgehend auf musikalischer Ebene. Das Orchester wackelt unter Cornelius Meisters Leitung denn doch allzu häufig, bringt Phrasen zusammen, die nicht zusammengehören, produziert gelegentlich (nicht häufig, aber es genügt, um sich die Ohren zu reiben) neue Farben und wirkt stellenweise unkonzentriert. Rein tempomäßig gibt es nichts zu mäkeln; der Abend dauert mit etwa drei Stunden 45 Minuten reiner Spieldauer ungefähr so lang wie der Bayreuther Erstaufführungsabend, hält also die Mitte zwischen den Bayreuther Extremen. Dass aus dem Mund der Brünnhilde Irene Theorins für den Zuhörer, der den Text nicht kennt, fast ausschließlich Vokalisieren strömen, ist ein Manko, das auch durch ihren darstellerischen Einsatz nicht ausgeglichen werden kann, und Thomas Koniecznys Wotan ist, wie man so sagt, schlicht gewöhnungsbedürftig. Im Lauf des Abends scheint er sich einzusingen, doch im technischen Sinne schön und klanglich ausgewogen klingt sein Organ bis zum Schluss nicht. Was für ihn spricht, ist sein Durchhaltevermögen und die Gestaltungskraft, die selbst durch die eigentümliche Gutturalität seines Tonerzeugungsapparats hindurchdringt – vom Szenischen ganz abgesehen, das er glänzend gestaltet. Und Fricka, also Christa Mayer, ist ihm bis zum letzten Takt eine Partnerin, die sich manch Wotan, in allen spannungsvollen Widersprüchen, nur wünschen kann. Sie befindet sich durchaus im Mittelpunkt der Inszenierung, da sie nicht allein in ihrer großen Auseinandersetzungsszene mit ihrem Göttergatten auf der Bühne steht. Sie ist ein vollgültiger Teil des Dramas, in dem sie noch im „Feuerzauber“ eine im Sinne Goethes bedeutende Rolle spielt; dass ihre Anwesenheit in diversen Szenen die Musik nicht beschädigt, gehört zu den Stärken des Abends, an dem mit Klaus Florian Vogt und Georg Zeppenfeld zwei wunderbare Sängerdarsteller das Spiel mitbestimmen: Vogt mit einem inzwischen (glücklicherweise) leicht

aufgerauhten Stimmklang, mit dem er die dramatische Rolle des Siegmund gestalten kann, Zeppenfeld mit seinem höchst verlässlichen Bass. Dass Davidsen, Vogt und Zeppenfeld durchgehend verständlich sind: auch dies macht diese *Walküre*, bei allen musikalischen Einschränkungen, zu einem akustischen Genuss – ganz abgesehen davon, dass sie das machen, was man im Theater selbstverständlich machen sollte: spielen. Es läuft in diesem Fall nicht auf ein *overacting* hinaus, sondern auf eine wohltuende Mischung aus Vitalität und Zurückhaltung, die man nicht mit Statik verwechseln sollte. Langweilig ist diese *Walküre* keinen Moment.

Was aber wird hier gespielt? Ein Sturm wütete um Hundings Haus, ein Baum fiel hinein, die Wurzeln liegen blank und haben eine Glasscheibe zertrümmert. Hunding inspiziert den Schaden, verlässt schnell die Bühne, um Werkzeug zu holen, Siegmund kommt ins Haus, Hunding kehrt zurück und beginnt, die Bilder zu putzen. Schon in der ersten Szene bemerkt man, dass Valentin Schwarz in der Forterzählung der Familiengeschichte auf Anschläge und Verweise im Sinn der Wagnerschen Erinnerungsmotive bedacht ist. Hunding ist ein angeheiratetes Gentilmitglied, das, vermutlich, Sieglinde vor fast neun Monaten ein Kind gemacht hat; er ist dabei, wenn Fricka bei Wotan vorspricht. Bemerkenswert ist bereits die Tatsache, dass der neue Hunding kein Bösewicht, sondern ein zunächst empathischer, freundlich zugewandter Hausbesitzer ist; Zeppenfeld macht das nicht allein gestisch, auch vokal faszinierend – ohne Widerspruch zu Text und Musik (merke: Nur, weil man Hunding tausendmal anders gesehen hat, muss er nicht in jeder Aufführung so und nicht anders sein). Schläft Hunding in seinem Sessel ein, muss der Zuschauer sich nicht wundern, denn mit dem „Wonnemond“ beginnt eine so sachliche wie magische Raumverwandlung, die uns tief in Siegmunds und Sieglindes Kindheit hinein führt. Herab fährt das nun zum Doppelraum erweiterte Kinderzimmer, in dem die beiden einst eng miteinander verbunden waren. Nun imaginieren sie sich, indem sie sich selbst verdoppelt als Kinder sehen, in jene Zeit und an jenen Ort zurück, an dem sie glücklich waren – die Szene ist, bei aller relativen Nüchternheit des hölzernen Raums, so innig wie das Verhältnis der beiden Wiedergefundenen, die (die Musik legitimiert auch dies) eher zärtlich als erotisch enthemmt miteinander umgehen. Rührend ist ja schon, dass sie ihre Kinderfotos betrachten, wozu man als Zuschauer nicht einmal wissen muss, dass es sich (ein *coup*) um die Jugendporträts von Lise Davidsen und Klaus Florian Vogt handelt. Die Inszenierung kommt quasi durch Zurückhaltung zu ihrem ersten Höhepunkt, bevor Hunding im Schlussakkord in die Umarmung hineingrätscht. Der Akkord ist übrigens, bei allem „wütendem“ Jubel der vorhergehenden Takte, dissonant, ist quasi ein Interruptus... (merke: der Regisseur scheint musikalisch zu sein und kann hör- und sichtbar Partituren lesen). Im zweiten Akt werden sie das Haus wiedersehen, in das sie sich in Sehnsucht nach dem realen Spielort ihres Raums hineinflüchten, wo Sieglinde ihr Kind zur Welt bringen will.

Das Konzept dieser *Ring*-Inszenierung besteht, soviel ist nach dem ersten Akt klar, nicht nur auf dem Papier aus der Deutung des *Ring des Nibelungen* als ein Familiendrama, in dem die Kinder/Nachfolger/Erben/Dynastischen Stammhalter eine zentrale Rolle spielen. Wo sie es tun, sägt der Übervater an seinem eigenen Ast. Der aber ist, als Vertrags- und Ehebrecher, keine tragische Gestalt, sondern eine sinistre Type, der seinen eigenen Doppelgänger – der andere ist sein Bruder Alberich – aus eigenem Willen heranzüchtet. Moralisch ist er schon dann auf dem Tiefpunkt angelangt, wenn er der auf den Stufen liegenden, schlafenden Sieglinde den Schlüpfel herunterzieht und sich an der Scheide vergnügen will, aus

der der Sohn, der vermutlich von Hunding gezeugt wurde, bald herauskommen wird. Der ist schon auf der Welt, wenn Sieglinde das „hehrste Wunder“ besingt, mit dem sie in diesem Fall nicht Brünnhilde, sondern ihr Kind meint. Es ist dies wiederum kein Widerspruch zu Text und Musik, auch wenn Sieglinde ihre nächste Zeile ausdrücklich an ihre Retterin adressiert. Verwirrend ist nur der Umstand, dass der Kleine laut Textbuch der Spross Siegmunds und Sieglindes sein soll. Nur ist Sieglinde, als Vater Wotan Wälses, eben auch eine Wälsungenfrau... und ein Erbe ist ein Erbe ist ein Erbe, was daran erinnert, dass Siegfried, im Licht des BGB betrachtet, eh alles erbt, was Hunding hinterlassen hat, auch die Hälfte der Waffe, mit der sein leiblicher Vater getötet wurde (bequem nachzulesen in Peter Küfners erhellendem Buch *Vier Ehedramen und zehn Todesfälle*, in dem „Recht und Unrecht“ im *Ring* nach allen Regeln der juristischen Kunst erläutert werden). Die Waffe ist natürlich kein Schwert – wie sollte dies auch in einem modernen Ambiente zum Einsatz kommen, sondern, natürlich, eine Pistole; gibt es bei Valentin Schwarz auch keine Übergagisierung, so wäre weniger hier mehr: irgendwann wirkt das Gefuchtel mit dem Ding an sich so wie alle Drohungen, die nach längerer Zeit ins Leere fallen, auch wenn zwischendurch die Kanone losgeht: wenn Wotan Siegmund erschießt (was auf das Selbe hinausläuft wie seine Zerstörung von Siegmunds Waffe) und einem seiner Securitys den Auftrag gibt, Hunding zu ermorden (was wiederum aufs Selbe hinausläuft wie sein fatales „Geh!“).

Übrigens ist die Zeugung und Geburt eines Nachkommen Hundings kein Widerspruch zu den Informationen, die Wagner uns im Text der *Walküre* gegeben hat: Können sich die Geschwister auch „bräutlich umfängen“, so wird doch nicht ausdrücklich gesagt, dass das entbundene Kind von Siegmund und Sieglinde stammt. Wird später Mime, der bei der Zeugung nicht dabei war, behaupten, dass Siegfried das Ergebnis des Inzests sei, könnte er sich so irren wie Wotan, wenn er im ersten *Siegfried*-Akt Allmachtsphantasien entwickelt und die Wahrheit über seine prekäre Existenz verschweigt. Wie gesagt: Theaterfiguren sprechen nicht immer die Wahrheit. Um dies zu begreifen, muss man nicht einmal Billy Wilders *Witness for the prosecution* kennen, in dem dem Zuschauer fast bis zuletzt durch die bloße Behauptung einzelner Ereignisse ein Schleier vor die Augen gehalten wird. Einen Theatertext genau lesen, heißt ja auch, ihn so zu lesen, als kennte man keine anderen Deutungen; was die Musik bei Wagner sagt, spricht, bei Sieglindes Emphase angesichts des „hehrsten Wunders“, zunächst einmal vom Glück, überhaupt ein Kind auf die Welt zu bringen. Nebenbei: wenige Stunden zuvor befand sie sich noch in einem Zustand äußerster Verwirrung, der noch im 3. Akt nicht gänzlich verloren ist. Dass sie die Geburt ihres Kindes nicht überlebt, auch dies zeigt Schwarz – durch ein Symbol, das gleichzeitig sehr konkret ist: die Decke, die wohl schon im *Rheingold* ihre war, falls das Kind, das wir dort sahen, eben die kleine Sieglinde war. Wie nennt man das, mit Thomas Mann? „Beziehungszauber“. Dass Sieglinde laut Wagner erst nach dem *Rheingold* gezeugt wird, mag ein genealogisches Problem sein. Hier scheinte es Schwarz darauf anzulegen, zeitliche Kontinuitäten zu brechen. Man muss das nicht gut finden, aber *wirklich* wichtig ist es – *sit venia verbo* - nicht.

Warum? Weil man noch viel über die *en detail* genaue Inszenierung sagen könnte: über den in Hundings Haus befindlichen Kubus mit der Lichtpyramide, halb Zauberwürfel, halb Symbol, das im Anbau von „Walhall“ hoch errichtet wiederkehrt, und in dem sich die Pistole verbirgt, die Siegmund findet, man könnte

es bewundern, wie Christa Mayer als Fricka oft im deutlichsten Hinter- und Vordergrund die Szene überwacht, in denen sich Ereignisse abspielen, die ursächlich auch von ihr provoziert wurden. Man könnte die neun kleinen Kinder, die zukünftigen Kriegerinnen, nennen, die zusammen mit den in verschiedenen Rot-Variationen aufgetakelten Walküren, die ihren „Ritt“ in einem Beauty-Salon zur Verschönerung nur der äußeren Persönlichkeit absolvieren (Brünnhilde braucht das nicht, weil sie innerlich schön, also moralisch gereift ist), am Sarg Freias eine Art überpathetischer, komischer Trauerfeier veranstalten, nachdem sich die unter Depressionen leidende (kein Wunder bei der Wotanschen Heiratspolitik), vielleicht von Fafner vergewaltigte, unter dem Tod Fasolts leidende Frau kurz nach dem Schlussakkord des *Rheingold* eine Kugel in den Kopf jagte. Das alles passt übrigens wunderbar zur aufgeregten Eingangsmusik des zweiten Akts, in dem sich, das ist so Schwarzens Weise, Komik und Trauer, Humor und Pathos immer wieder abwechseln; der *Ring* hält das sehr gut aus. Man könnte zuletzt darauf verweisen, dass Brünnhilde die Todverkündigung in Richtung Fricka singt, weil sie, fremdbestimmt, ihrer Mutter wütend klarmachen will, dass sie eben dies nicht will; ihre Wutausbrüche sind denn auch so deutlich wie ihre Freude über den eigenen Mut, dem Halbbruder beizustehen, wogegen ihr Lover Grane, ein junger Mann mit Pferde(!)schwanz, gewiss nichts dagegen hat; Igor Schwab spielt den Seelenbegleiter Brünnhildes (Grani ist in der isländischen Mythologie Repräsentant der *anima*) sehr sympathisch. Wir sehen in die Psyche der Figuren, wir erblicken Wotan, wie er, zwischen Selbstmitleid und Trauer um die Tochter zusammenbrechend, sowohl den Monolog als auch den Abschied authentisch gestaltet: als zerrissener, nicht als vollzugewandter Vater, und auch dies ist, trotz der leidenschaftlichen Musik, möglich.

Es gehört zu den Größen dieser detailgenauen Inszenierung, dass das Schlussbild bei aller Nüchternheit so genau gemacht wurde, dass die kühle Analyse der Beziehung zwischen Fricka und Wotan nicht das Pathos zerstört, das die Musik gleichzeitig auftürmt. Nachdem Brünnhilde in die Pyramide abgegangen ist, lässt die Gattin durch einen der Walhall-Diener einen Wagen hineinschieben, auf dem sie, als wär's ein *date*, die typische Romantikerkerze und eine Flasche Rotwein platziert hat. Das dreimalige Anstoßen der beiden Gläser - durch Fricka, nicht durch die Gatten - kommt punktgenau auf Wotans dreimaliges Schlagen der Spitze des Speers auf den Felsen. Das ist so erheiternd wie treffend, so ironisch wie traurig, denn Wotan wird das Versöhnungsangebot seiner Frau ausschlagen. Der schwarze Hut, mit dem die schicke Brünnhilde die Szene betrat, wird nun zum Erkennungszeichen des Wanderers werden, der seinen Ehering im Weinglas ertränkt hat.

Eine Pointe: eine sehr gute, eine, die die Musik nicht zerstört, die Geschichte in der Tat „weiterdenkt“ und als Schlusspunkt eines durchdachten Abends eine bessere Wirkung macht als viele Feuerzauber anderer *Walküre*-Inszenierungsversuche, die am Widerspruch zwischen Mythos und Moderne scheitern. Zugegeben: Manches wirkt auf den *ersten* Blick widersinnig, überflüssig, aufgesetzt. Wer, wie nicht wenige Besucher in den Zwischenakten, sich zum ersten oder xten Mal die Mühe macht, den Text – er ist unauschöpflich – zu studieren, wird feststellen, dass sich das Meiste, was Schwarz und sein Team auf die Bühne gestellt haben, auf Anhieb mit den Informationen von Text und Musik verträgt. Wo Widersprüche herrschen, sind es jene Probleme, die jede Familienerzählung auszeichnen – und wo Rätsel Interpretationslöcher hinterlassen, rettet

die Musik selbst dort, wo sie nicht mit der erwartbaren Festspielgüte gebracht wird, vor dem scheinbaren Unsinn.

Man darf also sehr gespannt sein, wie sich die Geschichte des Vaters und der Welterben weiterentwickeln wird.

Gut grenzwertig: Der neue Bayreuther Siegfried

Ich glaube, der Blick in die Vergangenheit im Ring, akzentuiert durch die retrospektiven Erzählungen, das ist der Mythos. Nicht Drache, Tarnkappe oder Wunderschwert.

Valentin Schwarz

Sage keiner, dass er nicht ein Schwert, für manche Besucher ist's eher ein Florett, gesehen habe. Siegfried schwingt tatsächlich genau so ein Ding – aber viel wichtiger, psychologisch faszinierender (und erschreckender) und dramatisch glaubwürdiger ist die Tatsache, dass das wirkliche Schmieden des Schwerts auf symbolischer Ebene stattfindet.

Valentin Schwarz bleibt auch am zweiten „Tag“ der *Ring*-Tetralogie dem Prinzip treu, auf die Requisiten des historischen Zauberspieltheaters zu verzichten. Natürlich: auf den ersten Blick wirkt auch sein Blick in Mimes Wohnhöhle, die vormals Hundings Haus war (eine die Zeiten und Familien zusammenbindende Idee, die in Bayreuth schon in Jürgen Flimms *Ring* funktionierte), wie ein Blick in eine ordinäre Wohnhöhle. Da wird ordentlich Geschirr zerschlagen, Mime malträtiert, herumgepöbelt; man hat das inzwischen oft, vielleicht allzu oft gesehen. Angesichts der infantilen Rohheit und musikalischen Präpotenz, mit der Wagner seinen Siegfried ausgestattet hat, wenn er sich nicht gerade sehnsüchtig an seine Mutter erinnert und die Streicher ihren zärtlichen Aufwärtsgang vollführen, angesichts der Charakterisierung Siegfrieds als eines „bösen Buben“ und „schmählichen Knaben“ ist es schon richtig, das wilde, undomestizierte, seiner Affekte nicht Herr werdende Kind über die Bühne wüten zu lassen. Wenn der wilde Knabe den Kopf des Ziehvaters, leicht sinnfrei, aber so ist der ungezogene Kerl eben drauf, in die Mikrowelle drückt und mit dem armen Kerl zur Abkühlung ein *waterboarding* veranstaltet, kennen wir das alles schon aus 100 anderen Inszenierungen. Der Gedanke „Ich kann es nicht mehr sehen“ sollte sich allerdings nicht beim gelangweilten Zuschauer einstellen, denn nun passiert Folgendes: Siegfried lässt zwar kurz per Schneidbrenner gewaltig die Funken sprühen, aber das eigentliche „Schweißen“ eines realen Schwerts kann schon deshalb nicht stattfinden, weil der Youngster die Waffe bereits, und auch dieses Requisit ist bedeutend, aus Mimes Krücke gezogen hat – einer Krücke, die der Ziehvater offensichtlich nur dann in Einsatz bringt, wenn es gilt, jemanden davon zu überzeugen, dass er, angeblich, hinfällig sei (merke: Theaterfiguren können auch lügen). Die technische Produktion der Waffe fällt aus – das Schmieden des Schwerts aber ist sichtbar, wenn denn der Akt, der für Wagner viel mehr war als die Darstellung einer „Heldentat“, irgend eine wirkliche Bedeutung haben soll. Indem Siegfried in der Neuinszenierung so gut wie alle Gruselkinder, die ihm Mime in den letzten Jahren

gebaut hat, zerhaut, auseinandernimmt und physisch zerstört, emanzipiert er sich von der Erziehungs-Kunst des und der Alten. Nur eine Puppe – es ist nicht zufällig die größte – wird von seinem Furor ausgenommen: die Repräsentantin Sieglindes (übrigens: dass diese Figur von Mime in das Rot der Walküren und nicht in das ihr eigene Himmelblau gekleidet wurde, ist erklärungsbedürftig; Mythos heißt ja auch, Fragen zu stellen, die man nicht eindeutig beantworten kann). Indem er die Symbole seiner Kindheit brutal vernichtet, findet er den Weg in eine andere Welt als die, die er schon kennt. Zugegeben: es wirkt zunächst irritierend, dass Siegfried sich schon im ersten Akt eine *noodle box* von seinem Chinesen holt und weiß, wo das Braunbier zu haben ist, das er gern ins Haus bringt. Dies eben ist Siegfrieds „Welt“, hier steht er, durchaus souverän, in seinem „Wald“ – die weitere Welt, die Sphäre der sog. Erwachsenen, wird er im Lauf des Stücks erkunden, nachdem er von Mime schon mal mit eindeutigem Material per Playboy-Centerfold in die Sex-Welt eingeführt wurde, die das Pubertier wohligh frösteln machen soll.

Ansonsten benimmt sich der Siegfried des ersten und zweiten Akts genau so, wie wir es von den Siegfrieds der *Ring*-Bühnen erwarten: wild. Der neue Siegfried, der mit dem *Siegfried*-Siegfried am Hügel debütiert, ist Andreas Schager, der das szenisch und vokal, bei einigen vielleicht ein wenig zu tiefen Tönen, großartig macht, auch wenn man ihm wünscht, dass er nicht erst im Schluss-Akt zu leiseren Tönen finden sollte; in den vorderen Parkettreihen haben die Leute, so betrachtet, akustisch nichts zu lachen. Andererseits heißt die Oper ja auch *Siegfried* und nicht *Mime*, auch wenn Arnold Bezuyen einen sehr prononcierten, genauen und spielfreudigen „Zwerg“ auf die Bühne stellt.

Dass Schwarz eminent musikbezogen inszeniert, kann nur von dem übersehen werden, der die Augen während der Aufführung schliesst. Wenn der Rowdy zu den rhythmischen Hammerschlägen seiner Schmiedelieder auf die drei Seiten eines Türrahmens schlägt, ist das einfach mitreißend. Wenn Mime, der gerade im Zaubermantel dem „kindischen Spross“ eine Geburtstagsparty ausgerichtet hat, dem „Kind“ Siegfrieds Vor- und Geburtsgeschichte als Spieler eines Kasperletheaters erzählt, ist das auch akustisch einleuchtend: die Musik schlägt plötzlich in einen völlig anderen Aggregatzustand um. Erinnerungsmotive, die das dritte Stück der Tetralogie an die ersten beiden Teile knüpfen, gibt es auch hier: nicht allein aufgrund der Architektur. Das Pferd in Form eines Plüschtiers, das uns durch *Rheingold* und *Walküre* begleitet hat (sage keiner, dass es in der Walküre keine „richtigen“ Hengste gab!), begegnet auch im Siegfried: als kindliches Objekt eines „Welterben“ und als symbolisch-reales Äquivalent; Grane wird im Schlussbild einen sehr schönen und bedeutenden Auftritt haben. Und sehen wir nicht schon in Mimes Wohnung, im ersten Stock, der Werkstatt, die weiße Maske, mit der schließlich Brünnhilde auf die Szene kommen wird? Was kein Widerspruch ist, sondern nur darauf hinweist, dass die Kleinfamilie des Handwerkers, ehemaligen Horthüters und Alberich-Bruders ein integraler Bestandteil der *Ring*-Großfamilie ist.

Und Wotan? Er schaut mit mehreren Securities in die Wohnhöhle hinein, die vor allem herumschnüffeln; dass Wotan zu schauen, nicht zu schaffen kann, ist ja schon eine seiner großen Lügen. Die Regie tut nicht wenig dazu, das Bild des zwischenzeitlich verzweifelnden Rechtsbrechers ins Licht zu setzen. Wer Wotan für einen „traurigen Gott“ hält, hat Recht, wer ihn für „tragisch“ erklärt, hat das Stück nicht verstanden, wer eine „erhabene“ Figur auf der Bayreuther Bühne vermisst, sollte sich vergegenwärtigen, dass Wotan „ein

gebrochener Geist“ ist, „an dessen morschem Leib die *Schuld* schlechthin haftet“, wie Ulrich Strothauer in einem der besten *Ring*-Bücher *ever* (*Wolken über Walhall*) einmal so schön geschrieben hat. Nein, Wotan ist nicht an Reformen oder gar an einer Revolution interessiert, sondern allein an der Wiedererlangung des Ring, der ihn wieder in seine von Naturzerstörung (davon erzählen bekanntlich die Nornen) und Vertragsbruch (das sehen wir im *Rheingold*) begleitete, amoralische Herrschaft zurückführen soll. Der „neue Mensch“, den er sich angeblich in Siegfried ersehnt, ist eine Totgeburt. Aus diesem Grund ist es auch völlig gleichgültig, von wem der Hoffnungsträger genetisch abstammt – Wotan dürfte jeder recht sein, der für ihn die Kohlen aus dem Feuer holt, wenn er nur „stark“ genug ist, um dem politischen Gegner den Ring wegzuschnappen; was Wotan von Familienbanden hält, sieht man am Ende des zweiten und dritten *Walküre*-Akts: realiter *nichts*. Wagner wusste schon, was er schrieb, als er Wotan als „Summe der Intelligenz“ seines, vom Komponisten zutiefst verachteten Zeitalters bezeichnete. Die Inszenierung macht, das ist völlig richtig, keinen Hehl daraus, dass mit Wotan kein (guter) Staat mehr zu machen ist; auch der „Lichtalbe“ sitzt, wie sein feindlicher Bruder, der „Nachtalbe“, der von Olafur Sigurdarson dramatisch wach gestaltet wird, a-sozial und scheinbar unbeteiligt auf der Szene, wenn der greise Fafner in Gegenwart Hagens sein Leben ausröchelt. Tomasz Konieczny macht das stimmlich und gestisch an diesem Abend so gut, dass er, völlig zurecht, am Ende mit einem Riesenbeifall belohnt wird: bei allen Einschränkungen des eigentümlichen Tonfalls seiner Stimme.

In Gegenwart Hagens? In der Tat: Hagen, gemimt von Branko Buchberger, dient, wie der entzückende Waldvogel, als Krankenwärter an Fafners Totenbett; der Alte, bettlägerig, von Wilhelm Schwingammer charakteristisch gesungen, vegetiert in einem Raum Walhalls nur noch vor sich hin. Er liegt, besitzt und kann nur noch schlafen, wenn er nicht gerade die Waldvögelin schlägt (nb: Siegfried kümmert sich, das dürfte kaum ein Zufall sein, in gleicher Weise körperpflegend um den alten Mime). Der junge Hagen trägt ein knallgelbes Hemd und blaue Hosen, im *Rheingold* trat bereits ein Kind mit eben diesem Kostüm auf, in der *Götterdämmerung* werden ihm immer noch seine zwei Farben zugeordnet sein. Inszenatorisch ist die Sache also klar: der kleine, der junge und der reife Hagen sind eins; wir wollen nicht annehmen, dass der brutale Knabe im *Rheingold* nicht der kleine Hagen ist. Dies ist natürlich ein dramaturgisches Problem, denn bekanntlich, Wotan erzählt es uns ja, hat Alberich erst irgendwann zwischen *Rheingold* und dem zweiten *Walküre*-Akt Frau Griemhild ein Kind gemacht. Aber...

Hagen ist zweifellos „der Welt Erbe“, oder korrekter: einer der Nachfolger. Denn der Streit um den „Ring“, der in der *Götterdämmerung* in die finale Runde gehen wird, und der sich im Bayreuth des Jahres 2022 wiederum um einen weiteren, kleinen „Reif“ drehen wird, scheint unendlich zu sein, bevor die Schlusstakte der Tetralogie endlich für Ruhe im Ring-Kampf sorgen. Insofern ist es, siehe oben, völlig gleichgültig, wann Hagen auf die Welt kommt. Allein die Tatsache, dass er als Objekt eines Weltbeherrschungswillens zu fungieren hat, macht es verständlich, dass seine Abstammung im dramaturgischen Gesamtzusammenhang weniger wichtig ist als die Tatsache, dass Alberich sich schon im *Rheingold* des dynastisch offensichtlich herausragenden Knaben bemächtigt. Es wäre auch nicht das erste Mal, dass Wotan nicht die Wahrheit sagt, wenn er die Herkunftsgeschichte des Albensohns erzählt; selbst die Musik seines großen Monologs gibt uns keine Antwort auf die Frage, ob der „Gott“ sich nicht wieder etwas vormacht, wenn er uns erzählt, dass

Alberichs „jüngst“ einen Sohn gezeugt habe, den Erda, angeblich, prophezeit hat. Dass Erda wenig weiß, erfahren wir spätestens im dritten *Siegfried-Akt*... und dass Wotan von sich und der Welt eine völlig falsche Vorstellung hat: davon erzählt ja schon die Wissens-Wette.

Zugegeben: Diese These mag sehr *sophisticated* klingen, aber wenn man erst einmal akzeptiert hat, dass dramaturgische Stringenz und Bedeutung auch durch die Neugewichtung wesentlicher Motive (wir reden hier, in wagnerschem Sinn, von Erinnerungsmotiven) gestiftet werden kann, dann erscheint die Anwesenheit Hagens am Swimming Pool der „Rheintöchter“ und in Fafners Sterberaum schon weniger seltsam. Was am Ende über einen gelungenen Theaterabend entscheidet, ist eh etwas Anderes als *totale* Logik: Spannung – und auch sie herrscht im zweiten Aufzug.

Der Zusammenhang mit dem Hagen des *Rheingold* ist klar. Erwies sich der Junge zunächst als unempathischer Rohling, hat er sich auch jetzt nicht geändert. Er dumpft halbautistisch vor sich hin (kein Wunder bei diesem Ziehvater), vermag aber auch rücksichtslos zu handeln. Er wird schlussendlich, Siegfried machte den Anfang, Mime mit einem Kissen ersticken. Das ist brutal und sehr genau zur Musik inszeniert: der Stellvertreter Alberichs vollbringt als psychisch gefährdeter, seelisch bleicher Sonderling die Tat, die sich sein „Vater“ nicht zutraut. Er wird den „Tarnhelm“ irgendwann auf dem Kopf haben, der in einer modernen Welt, die dem Mythos seine eigenen Deutungen geben muss, keine Bedeutung hat, ja haben kann, darum auch kein Objekt der Begierde, sondern nur ein Requisit ist, das man achtlos auf den Boden wirft. Vorher musste das Familienoberhaupt dran glauben: ein Mann, auf dessen Ableben die lieben Verwandten schon sichtbar warteten. Sein Tod durch Herzinfarkt erfolgt weniger durch Siegfried, der den Alten zu Boden schubst, sondern durch unterlassene Hilfeleistung ausnahmslos aller Anwesenden. Selbst der nette und hübsche Waldvogel ist glücklich, dass der alte böse Drache endlich seinen Geist aushauchte; im Schlussakkord des Akts wird sie ihre Krankenschwesterkluft dem Toten lächelnd ins Gesicht werfen (wiederum: kein Widerspruch zur Musik). Bläst Siegfried ansonsten peinlich durch irgendein Rohr, tönt‘ diesmal allein quäkend aus dem Graben: seine Annäherungsversuche an die junge Frau versanden zunächst, bevor sich denn doch im Lauf des Akts ein freundlich-zärtliches Turteln einstellt. Das ist schön und gewandt, heiter und sinnvoll, auch wenn man einwenden mag, dass doch auch schon dieses Vögelchen, das von Alexandra Steiner schön, aber vielleicht ein wenig zu spitzenscharf gezwitschert wird, eine Frau ist. Mag sein – aber es ist nicht *die* Frau, vor der Siegfried sich dann „fürchten“ wird. Oder, wie eine *Ring*-erfahrene Besucherin in der Pause so schön sagte: „Schließlich ist er ein Enkel Wotans“. Und dass der „Quell“ des zweiten Akts ein Spirituosenschränkchen ist, das wir schon aus dem *Rheingold* kennen, ist mehr als ein Witz, als es darum geht, dem hellhörig gewordenen Siegfried unreinen Schnaps einzuschenken.

Bleibt der dritte Akt mit seinen drei großen Szenen. Wieder erfindet Schwarz eine Figur hinzu, die doch eine nicht ganz unwichtige Protagonistin des *Ring*-Zyklus ist. Wotans Walhall scheint sich nach dem Ableben des ganz Alten im vorletzten Stadium des Untergangs zu befinden, hinten liegen, offensichtlich tot oder letal dahindämmernd, zwei Gestalten, während die traumatisierte Waltraute von der mitfühlenden Erda durch den Raum geführt und erst einmal abgelegt wird. Die gewaltige, musikalisch überwältigende Szene, mit der *Siegfried* und Siegfried in eine neue Welt eintreten, bleibt groß, allein man darf nicht vergessen, dass hier ein

windschiefes Gespräch geführt wird. Ein Mann kommt zu seiner alten Geliebten, um ihr Fragen zu stellen, an deren Antwort er nicht interessiert ist, während sie nicht weiß, was inzwischen draußen passiert ist, geschweige denn, dass sie wüsste, was noch passieren wird. Wotans Mythos besteht aus Erinnerungen an eine gebrochene Vergangenheit, während Erda, als ehemalige Sachwalterin einer höheren Vernunft, schon längst darauf verzichtet hat, sich an irgend etwas zu erinnern oder in die Zukunft zu blicken; die Erweckung aus dem Schlaf zwingt sie nur zu eher schmerzhaften Reminiszenzen und dem Wunsch: „Schlaf verschließe mein Wissen.“ Doch wie im *Rheingold* lässt die Regie der außergewöhnlichen Frau auch jetzt noch ihre Würde; sie wird nicht gekillt wie im Weimarer *Ring*, muss nicht, wie bei Castorf, fellativ an Wotan herummachen und die Zeche bezahlen oder, wie in der Valencia-Variante, als fantastische Figur irgend ein diffuses weibliches Welt-Nicht-Wissen repräsentieren. Sie ist einfach eine Frau in einer Familien-Gesellschaft, die ihren inneren Kompass verloren hat. Wenn Okka von der Damerau das mit ihrer eher hellen Altstimme singt, ist's sowieso betörend.

Hagen bleibt uns übrigens erhalten – so wie der Kubus mit der Lichtpyramide, in den Erda nur noch verständnislos hineinstarren kann. Adressiert Wotan manch Replik nicht an Siegfried, sondern an Hagen, hat es seinen Sinn, hat er es doch gleich mit zwei Erben zu tun, die im nächsten Stück auch textlich aufeinander stoßen werden. Schließlich die Schlusszene: Valentin Schwarz und seinen Sängern gelingt es, die auch äußerlich monumentalen Dimensionen der Begegnung Siegfrieds und Brünnhildes denkbar kurzweilig anzulegen: auch dank Grane, dem treuen Begleiter, also dem guten Igor Schwab. Nicht zuletzt seine Interaktion mit den Beiden sorgt dafür, dass die Musik immer wieder genaue szenische Ausdeutungen findet: Vorsicht und Verteidigung, Zuneigung und Furcht, all das findet sich *en detail* realisiert in der Szene – wunderbar ist ja schon der Auftritt Brünnhildes: in der Vertikalen. Nimmt Siegfried ihr nicht die „Brünne“, sondern die bandagierte Maske ab, verstehen wir, was ihre Bannung recht eigentlich bedeutet hat. Zumindest erinnert ihre Camouflage an die Walküren, die sich in der Beauty Clinic gleichmachenden sog. Schönheits-Operationen unterzogen haben. Tatsächlich wird Brünnhilde nach der *Walküre* nie wieder sein wie zuvor, da ihr jeglicher anarchistischer Impuls ausgetrieben wurde, mag sie auch – es ist eine rührende, die Einzelteile des *Ring* verklammernde Einzelheit – von Siegfried den schicken Hut in Empfang nehmen, den Wotan nach seiner Begegnung mit Siegfried nicht mehr benötigen wird. Musikalisch und optisch unterscheidet sie sich stark von der Brünnhilde, die wir vor drei Tagen sahen: Daniela Köhler singt eine damenhaftere, kräftige, dabei doch nicht schollernde Frau. Die Brünnhilde des *Siegfried* und der *Götterdämmerung* ist nicht mehr *die* Walküre, die Kopfbedeckung ist ein modisches Artefakt, kein Symbolträger mehr, auch wenn sich Grane und seine Lieblingsfrau über die Restituierung des Teils liebenswürdigerweise freuen.

Das sind so genaue Details, die den Abend bis zum Schluss auszeichnen. Dem entspricht leider nicht ganz eine durchgehende musikalische Güte. Die Produktion zeichnet wieder ein Orchester aus, das nicht auf Festspiel-Höhe agiert. Cornelius Meister hat den Apparat immer noch nicht ganz im Griff, wieder begegnen Irritationen, die in Bayreuth nicht die Regel sind.

Also: Mag vor allem die Neuinszenierung des ersten Akts zunächst grenzwertig anmuten, so ist sie doch, bei näherem Nachdenken und einer Nachprüfung durch neuerliche Textlektüre, die bei Wagner niemals schadet,

sinnreich; Textabschliffe sind, man muss das akzeptieren, hier wie in ausnahmslos jeder anderen szenischen *Ring*-Interpretation, schlicht unvermeidbar. Selbst die hochgelobten Wieland- und Chéreau-*Ringe* hatten es damit zu tun. Der erste Akt ist zweifellos grenzwertig, aber er ist gut grenzwertig, wobei die Betonung auf „gut“ wie auf „grenz“ und „wertig“ liegt. Schwarz und sein Team haben keine halbherzige, sondern eine konsequente Interpretation vorgelegt. Sie haben keinen politisch korrekten Mittelweg eingeschlagen, sondern sind ihre persönliche und ziemlich unverwechselbare Fährte weitergelaufen. Sie verzichten, sehr souverän, auf Schemata, die wir, seien wir mal ehrlich, alle nicht mehr gut finden, wenn wir den *Ring* mehr als zweimal gesehen haben: die Prozedur des Schwert-Schweißen, das Spiel auf dem „Rohr“, das Öffnen der „Brünne“. Sie schieben alle diese Konventionen eines historisch gewordenen, nicht in die Moderne zu integrierenden Theaters in die Schublade, aber nicht, um sie vergessen zu machen, sondern um sie durch intelligente, szenisch wirkungsvollere und im Kontext der gesamten *Ring*-Inszenierung bedeutende Elemente in Hegelschem Sinn aufzuheben, also zu bewahren und gleichzeitig zu ersetzen. Sie machen das mit Glück und dem Wissen um die Inhalte des Stücks; wer behauptet, dass sie das Werk nicht kennen würden, verkennt die Gesetze eines lebendigen Musiktheaters, das lieber Kollateralschäden mit der Tradition in Kauf nimmt als auf das *eigene* Nachdenken über den unausschöpfbaren Stoff zu verzichten. Wer zudem manche Details zumal des ersten, zweiten und dritten Akts für pervers, verfehlt und falsch hält, darf das gern machen. Viel perverser ist der exorbitante Preis für die sog. Festspielwurst, die der Besucher vor den Toren des Hauses auf den Tresen legen muss. Was hätte Wagner wohl *dazu* gesagt?

Zum guten Schluss: Die neue Bayreuther *Götterdämmerung*

Ich glaube nicht an endgültige Deutungen. Zumal ja auch eine Ring-Inszenierung, wie die jedes anderen Werks, eine Momentaufnahme ist.

Valentin Schwarz

Entschuldigung, aber ich fand auch die neue Bayreuther *Götterdämmerung* auf jenem guten Niveau, das schon die ersten drei Teile der frisch inszenierten *Ring*-Tetralogie auszeichnet.

Dies nur als Hinweis für alle, die sich schon aus der am Premierenabend ausgestrahlten Oper ein Bild der gesamten gut 14 Stunden machten. Es war zweifellos ein schwerer Fehler, ausgerechnet den Schluss des *Ring des Nibelungen* auszustrahlen. Kein Wunder also, dass manch Zuschauer, der lediglich die Chance hatte, das letzte Bruchstück des gewaltigen Werks über das für die Oper eher defizitäre Medium Film zu sehen, die Inszenierung verrätselt, willkürlich und „langweilig“ fand, aber schon die Langeweile ist keine objektive Kategorie. Am Ende wird klar, dass erst in Zusammenhang mit den ersten 10 Stunden ersichtlich wird, wieso, zum Beispiel, Hagen so agiert wie er agiert und ein leerer Swimming Pool nicht per se „hässlich“ ist, sondern die Brücke zur ersten Szene des ersten *Ring*-Akts schlägt. Siegfried befindet sich in seiner Sterbestunde buchstäblich auf dem Tiefpunkt seiner Existenz und des moralischen Verfalls der Familie, die ihn töten wird: dort, wo einst die Kinder spielten, aus deren Reservoir einst der „Welterbe“

rekrutiert wurde, der nun, eine oder mehrere Generationen später, den tumben Toren ums Leben bringen wird.

Nicht allein diese Bild-Idee schlägt den Bogen zum Beginn dieses *Ring* – am Ende schließt er sich auf bewegende Weise. Valentin Schwarz, sein Bühnenbildner Andrea Cozzi und der Kostümmacher Andy Besuch, der Videograph Luis August Krawen und nicht zuletzt der Lichtgestalter Reinhard Traub haben mit dem Schlusstück auf vielen Ebenen die Anbindung an die ersten drei Werke gefunden – man bräuchte ein paar Seiten, um den Beziehungszauber aller Requisiten und Details zu nennen, die diese *Götterdämmerung* erinnerungsmotivisch eng mit dem Gesamtwerk verknüpfen. Man kann es durchaus bei einigen Hinweisen belassen. Schon die Nornen, die Horror-Nannies, die zusammen mit dem untoten Alberich in das bekannte Kinderzimmer eindringen und in einer Mixtur aus Traum und Wirklichkeit das nächste Kind, den nächsten „Ring“, den letzten „Erben“ dieser Geschichte nächstens besuchen, sind ja schon optisch (und stimmlich) betörend; hier wie bei den imaginierten Doppelgängern der Wälsungengeschwister sorgen die silbernen Kostüme für den Verweis aufs gleichzeitig schöne wie unheimliche Übersinnliche – Chapeau! Brünnhildes und Siegfrieds Abschiedsszene erklärt uns mit guten Gründen (und, das ist wichtig, *mit* der Musik), wieso der „Held“ schnellstens Frau und Kind, die ehemalige Geliebte und den „Ring“ verlassen will; dass er bei einer Familie vom Schlege der Geissens landet, ist sein Pech, aber er benötigt keinen mythisch-irrealen Vergessenstrank, um Brünnhilde zu verraten; er hat es längst getan. Grane ist, kein Wunder, alt und mürrisch geworden, was soll ihm auch ein Mann, der sich von *seiner* Brünnhilde schroff abgewandt hat?

So motiviert Valentin Schwarz eine Handlung, die, glaube ich, schon viele *Ring*-Interpreten problematisch fanden, weil des „Helden“ Angst vor dem „verligen“ – so wurde im Mittelalter das bei seiner Geliebten im Bett liegen des für Kämpfe geborenen Ritters genannt – eines jener archaischen Motive ist, an denen man bemerkt, dass Wagner bei der zuerst konzipierten *Götterdämmerung* noch den älteren Konventionen einer „Großen Oper“ verhaftet war. Es schneidet nichts von seinem Genie ab, beweist jedoch von Neuem, dass sich der letzte Teil der Tetralogie stark von den vorderen unterscheidet – was freilich die Differenz zwischen allen Teilstücken ausmacht.

In der Gibichungenhalle tappert mit Hagen nicht nur der, wie er sich selbst ganz richtig bezeichnet, „frühalte“, bleiche und empathielose Sonderling herum, den wir aus *Rheingold* und *Siegfried* kennen. Gutrune ist eine wandelnde, koksende Sex-Ikone in großbusigem Verführungsgrün, ihr Pendant, sinnreicherweise auch von Elisabeth Teige gespielt und gesungen, also Freia, kokste noch nicht, musste aber noch Antidepressiva schlucken, um mit ihrer Familie klar zu kommen (das sind so Anbindungen an den Beginn). Gunther ist ein dekadenter, Brünnhilde persönlich überwältigender, gewaltbereiter Spinner im T-Shirt; ich bin sicher, dass spätestens im nächsten Jahr am Hügel ein Shirt mit der provokanten, aber im Kontext der Inszenierung und des Texts sinnvollen Frage „Who the fuck is Grane“ verkauft wird. Grane wird gefoltert, weil Hagen mit ihm zuerst (und erfolgreich!) Brünnhilde trifft, dann von Hagen, man sieht es nicht, aber später weiß man es, geköpft; es dürfte sein Blut sein, das in der unchristlichen Schlachtopferszene des zweiten Akts ausgeschenkt wird. Mit dem Auftritt der Mannen und der Frauen gelang Schwarz und seinem Team nun nicht nur ein grandioses, bildmächtiges Tableau, das, abgesehen von der Güte des Bayreuther

Festspielchors, schon das Eintrittsgeld wert ist. Die schwarzgekutteten Leute feiern (siehe Text) eine sinistre, blutige Partie im Stil der gespenstischen Geheimgesellschaft in *Eyes wide shut*, aber wieder mischen sich Traum und Wirklichkeit. Denn ihre Auf- und Abtritt geschehen in dichtem, magisch beleuchtetem Nebel: ähnlich einer Phantasmagorie. Die ausgeschnittenen Silhouetten Hagens und des Sohns Brünnhildes und Siegfrieds und hinten der sich aus dem Nichts und der extrem dissonanten Musik (die Stierhörner!) herauschälende Chor: das ist schon *sehr* großes Musiktheater.

Und was tragen die Choristen? Die blutroten Wotan- und Göttermasken, die zu Beginn des ersten Akts ins Haus geliefert wurden, und deren von den Kindern gekritzelte Entwurfszeichnungen uns seit dem *Rheingold* kontinuierlich begleitet haben. Nun wurde aus der Skizze das Objekt: zugleich ein Zitat an die historistische Wagnerwelt des 19. Jahrhunderts, an die erwähnten Götter (an die man nicht mehr glauben kann und muss) und an die gewalttätige, geradezu „heidnische“ Musik. Die Szene gelingt selten; im Bayreuth des Jahres 2022 hat sie, endlich, eine ihrer authentischen Interpretationen gefunden, in denen der Mythos mit der Moderne versöhnt und zugleich eine theatralische wie inszenierungsimmanente Ebene betreten wird: als Traumbild wie als organisierte, extrem schräge Feier, wie sie den Gibichungengeissens, vor allem dem skrupellosen Gunther gefallen mag. Traumhaft ist auch Waltrautes Erzählung, die Erzählung einer seelisch Versehrten (die wir zusammen mit Erda im dritten *Siegfried*-Akt schwer traumatisiert sahen), nicht einer zuverlässigen Reporterin des realen Schreckens. Die Leichen wurden inzwischen weggeräumt, man, also Brünnhilde, Siegfried und ihr Kind, können wieder in der Villa wohnen, aber Wotans Verschwinden scheint zumindest Waltraute zu seltsamen Fabeln zu inspirieren, die keinen Rückhalt in der Realität haben. Wie gesagt: ob eine Theaterfigur die Wahrheit sagt, ist nur, und auch dies nicht immer, aus dem Kontext ersichtlich, wobei die Musik, auch und gerade die des Motivspezialisten Wagner, mit dem Bild zugleich ihren Sinn verändert. Sie ist, das ist ja gerade das Grandiose an Wagners Partitur, sozusagen polymorph pervers; schon dem Des-Dur-Jubel des *Rheingold*-Finales ist ja nicht zu trauen, obwohl er scheinbar eindeutig vom Triumph der Götter spricht. Und Christa Mayer singt nicht nur, sondern spielt auch eine großartige Irre von Walhall.

Dass am Ende auch Gunter und Guttrune nicht als Pappfiguren denunziert, sondern trotz ihrer Verroththeit (Granes Kopf in der Plastiktüte) als schwer irritierte Menschen ihre Würde bewahren: auch das macht den Wert dieser *Götterdämmerung* aus, die auf Konventionen pfeift, um uns ein Theater zu bieten, das wir, bei aller natürlichen Bühnen-Künstlichkeit (merke: Oper ist nie realistisch), durch und durch glauben können. Das schließt Umpolungen nicht aus, sondern macht sie fruchtbar; dass beispielsweise die alt gewordenen Rheintöchter als ziemlich wacklige Walküren zunächst komisch auftreten – in roten Kleidern und vom Ergebnis missglückter Nasen-OPs gezeichnet – ist musikalisch erklärbar, wenn wir nur akzeptieren, dass das die ersten zweieinhalb Takte des Walküren-Motiv rhythmisch identisch sind mit dem Jubelruf der Rheintöchter, der in dieser Szene immerhin einmal erklingt... Gewiss: Man muss das nicht so lesen, aber man kann es. Und könnten diese Töchter nicht auch vom Vielbegatterer Wotan abstammen? Wie immer man die Herkunft der *Götterdämmerungs*-Rheintöchter beurteilt: die Szene verliert nichts von ihrer inszenierungsimmanenten Bedeutung, wenn der Ring das (neue) Kind ist, nach dem nicht zuletzt die drei

seltsamen Gestalten greifen. Zugegeben: wer mit dem Textbuch in der Hand durchgehend eindeutige Entsprechungen zwischen Text und Handlung sucht, wird mit diesem *Ring* enttäuscht werden. Wer sich die Mühe macht, ein wenig über die Figurenkonstellationen, Bedeutungshöfe von Worten und psychologische Interpretationsmöglichkeiten eines von der, wie gesagt: polymorph perversen *Musik* dominierten Theaters nachzudenken, die stets virtuos wechselnden Bühnenbilder als Variationen eines Familien-Spielraums zu begreifen, die vielen Spuren zwischen den Einzelstücken zu entdecken und ein wenig Offenheit für das nicht ganz so Offensichtliche, auch Sinn für die komischen Aspekte und die eminenten Textwidersprüche des wagnerschen *Ring* mitbringt, ohne vorher eine Bibliothek an (sich ihrerseits widersprechender...) Sekundärliteratur gelesen zu haben, wird diesen *Ring* nicht als Fehlinterpretation, sondern als Ereignis wahrnehmen. Es liegt an diesem Abend auch an der Musik: das Orchester spielt unter Cornelius Meister, verglichen mit den Vorabenden, einen sauberen Wagner, Irene Theorin ist als Brünnhilde immer noch problematisch, spielt (packend) und singt aber unterm Strich eine große Hochdramatische, Stephen Gould gönnt man dagegen mal eine Ruhepause im Festspiel-Marathon. Michael Kupfer-Radeckys Gunther ist vortrefflich wie Elisabeth Teiges Guttrune, Christa Mayers Waltraute könnte kaum besser sein, Albert Dohmen singt einen guten, nicht bassschwarzen, aber dunklen, oft fast passiv agierenden Hagen, der, als fremdbestimmtes, verhaltensgestörtes Kind eines manischen Vaters (Olafur Sigurdarson), schließlich wohl das brennende Interesse daran verliert, irgendeinen „Ring“ sich zu erwerben. Das ist kühn, aber funktioniert. Schließlich die zwei Trios, die Rheintöchter Lea-ann Dunbar, Stephanie Houtzeel und Katie Stevenson und die Nornen Okka von der Damerau, Stéphanie Müther und Kelly God, machen ihre Sache gut bis sehr gut, wobei ich mich eher mit den Grusel-Nornen als den reizenden Töchtern ins Kinderbett legen würde, nachdem ich mit ihnen (Erd-)Ball gespielt habe (merke: fast jedes Objekt / Requisit dieser Inszenierung hat eine konkrete *und* eine symbolische Bedeutung; man muss es nur genau anschauen).

Was bleibt? Zum Beispiel ein Schlussbild von berührender Tiefe. Zum sog. „Erlösungsmotiv“ der letzten Takte, die eine undefinierbare Hoffnung auf ein gelungenes Leben zum tönenden Ausdruck bringen, gab es, auch in Bayreuth, schon wesentlich kältere Bebilderungen. Der Bühnen-Abschied Brünnhildes vollzieht sich im Wahnsinn, am Ende legt sie sich mit dem abgeschlagenen Schädel ihres einstigen Seelenvertrauten Grane neben ihren toten Mann, der am Ende – dazu brauchte es keinen Erinnerungstrank, nur das Aufblitzen einer Erinnerung an eine schöne Vergangenheit – wieder sein besseres Ich entdeckt. Der „Ring“, also das Kind, der Zankapfel zwischen den Protagonisten, der auch von Brünnhilde (im 2. Akt) gezerrt und gezogen wurde, sinkt offensichtlich tot um. Auch das ist kühn, aber seltsamerweise widerspricht auch dies nicht dem Eigentlichen: der Musik. Auch nicht dem Text: „Denn der Götter Ende dämmert nun auf“ – damit auch das von einer Rheintochter, also einer Walküre, mit einer der teuflischen roten Masken ins Werk gesetzte Ende des Erben dieser „Götter“, dem „verfluchten Reif“, den Brünnhilde schlussendlich freigibt. Nach dem nüchternen Bild aber sehen wir, nur kurz, aber ausreichend genug, zwei Föten an ihren Nabelschnüren, doch diesmal umarmen sie sich zärtlich, ohne aufeinander einzuschlagen. Alles gut, sie könnten sich auch im Leben ringkampflos liebhaben, es könnte glücken.

Nein, nicht Valentin Schwarz und sein Team sind am *Ring* gescheitert. Gescheitert sind alle die, die sich das

Vergnügen nahmen, dem 14 Stunden überspannenden großen Bogen und den vielen Einzelheiten einer durchwegs spannenden, Herz und Hirn öffnenden Interpretation und weiteren, scheinbare und offensichtliche Widersprüche nicht scheuenden, gut zwischen Humor und Pathos changierenden, konsequenten, Mythos und Moderne eigentümlich versöhnenden und durchwegs musikalischen Les-Art des unauschöpflichen Werks zu folgen.

Ich wette also meinen Tarnhelm, dass diese Produktion spätestens in ein bis zwei Jahren zu einer „Kult“-Inszenierung avanciert sein wird.

Frank Piontek