

DAS RHEINGOLD

VORABEND ZUM BÜHNENFESTSPIEL
»DER RING DES NIBELUNGEN«

MUSIK UND TEXT VON Richard Wagner

ESSAY VON MICHAEL P. STEINBERG
ZUR PRODUKTION »DAS RHEINGOLD«
AN DER STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLER THEATER 2010

EIN »RING« FÜR DAS 21. JAHRHUNDERT

TEXT VON Michael P. Steinberg

Gott schuf das Universum, so lesen wir, in sechs Tagen. Im Vorspiel zum »Rheingold« wiederholt Richard Wagner diesen Akt 136 Takte lang. Beide Schöpfungsprozesse entfalten sich durch das gleiche Prinzip: Differenzierung. Im biblischen Bericht geschieht die Differenzierung zuerst visuell (von der Dunkelheit zum Licht), dann materiell (vom Himmel zur Erde) und schließlich biologisch (von Spezies zu Spezies, in einer Folge ähnlich derer, die Charles Darwin in den 1850er Jahren, dem Jahrzehnt der Entstehung des »Rheingolds«, aufstellte). Das Wagnersche Universum entsteht aus einem Ur-Klang heraus. Wir können diesen ersten Klang als tiefes Es der Kontrabässe wahrnehmen. Im Theater jedoch bildet sich der Klang »als Klang« heraus, noch nicht als Musik, mit anderen Worten: in einer Weise, die einer Klassifizierung vorausgeht und sich ihr widersetzt. Das »Rheingold« beginnt mit einer geheimnisvollen Entwicklung vom Nichts zu Etwas, und nicht mehr. Dieser Vorgang währt lange genug, um uns erkennen zu lassen, dass das, was wir hören und erfahren, noch nicht Musik ist – und dieser Eindruck ist im musikalischen Erleben einmalig. Wenn sich der zweite Klang (ein B) herausbildet, können wir bereits das Intervall einer Quinte und somit die elementarste harmonische Beziehung hören, die es in der westlichen Musik gibt; wir können das Versprechen einer Musik hören. Die dritte Note wiederholt das Es eine Oktave höher; die vierte –

ein G – liefert den dritten Bestandteil des Dur-Dreiklangs. Diese Sequenz wiederholt sich und steigert ihren Puls und ihre Bewegung, indem sie zum einen den Rhythmus (ein musikalischer Wert an sich) sowie zum anderen Eile, Kraft und sogar Begehren hinzunimmt.

Wenn wir gute Wagnerianer sind, wenn wir unsere Leitmotive kennen und uns weiterhin an sie erinnern, wissen wir, dass diese Musik die Natur und den Rhein repräsentieren soll. Im deutschen Denken der Mitte des 19. Jahrhunderts besitzt der Rhein als vermeintlicher Ursprungsort der Welt, einer Welt vor Sprache und Bedeutung, einen mythischen Wert. Demnach verschmilzt die nationale Kultur Mythos mit Geschichte, Natur mit Kultur. Der Umschlag in die Welt der Sprache und Bedeutung – in die menschliche Welt – vollzieht sich abrupt mit dem Auftritt der ersten Rheintochter, und diese Störung geschieht als Schock. Woglindes erste Worte – »Weia, Wage, Woge« – bedeuten nichts; sie weiten den Zustand des reinen Klanges aus, den das Vorspiel eingeführt hat. Dennoch sind die Worte für Wagner tatsächlich bereits musikalische Klänge, da er eine besondere Neigung für den Klang des deutschen »W« hatte, wie wir es im »Ring« durchgehend hören werden. Woglindes viertes und fünftes Wort – »du Welle« – schlägt um in menschliche Sprache. Von diesem Moment an kommt die Handlung des »Rings« in Gang, und nach nur wenigen Minuten dieses vierteiligen epischen Werks, dessen Aufführung sich über eine Woche erstreckt und dessen Inszenierungen oft über mehrere Jahre hinweg entstehen, ist für den Zuschauer bereits etwas vorbei, ist bereits etwas verloren gegangen: der Zustand der Natur, die Welt vor der Zeit. Es ist, als ob uns ein kurzer Wiedereintritt in einen Garten Eden gewährt wurde, zu unserem eigenen Ursprung, in eine Wahrnehmung vor der Sprache. Wir verstehen es erst, wenn es vorüber ist, durch die Melancholie des Verlustes, die alle weltliche Wirklichkeit durchdringt. Wenn die Handlung des »Rheingolds« beginnt, befinden wir uns in

einem Universum, das durch das Musikdrama definiert ist: in einem spezifisch Wagnerschen Universum aus Musik, Text und Bühne, in dem Sprache, Bedeutung und menschliches Drama sämtlich auf die Autorität der Musik zurückgreifen. Hier formuliert Wagner sein Anrecht als einzig wahrer Erbe Beethovens, als einzig rechtmäßiger Nachfolger der »Absoluten Musik« – ein Begriff, den Wagner selbst geprägt hat. Wagners Anspruch ist es nicht, »Programm Musik« zu schreiben, sondern das Gegenteil: Absolute Musik, die dazu fähig ist, etwas anzudeuten, und auf diese Weise das Versprechen erfüllt, das im letzten Satz von Beethovens 9. Sinfonie gegeben wird.

In welcher menschlichen Welt befinden wir uns, wenn »Das Rheingold« mit Alberichs Raub des Goldes fortfährt? Der ansteigende Puls des Rheins in der Naturwelt des Vorspiels wird nun von den verschiedenen Varianten menschlichen Begehrens verkörpert, welche die Handlung des »Rings« dominieren und bestimmen werden. Der »Ring« erforscht menschliches Begehren, oder vielmehr den menschlichen »Willen«, um mit den Worten Schopenhauers zu sprechen, für den Wagner und seine Texte stets empfänglich schienen. Das erste Begehren des »Rings« ist Lust – die Lust Alberichs auf die Rheintöchter, die von Liebe sprechen. Alberich ersetzt seine Lust durch einen Willen zur Macht, durch das Begehren, welches er mit Wotan teilen wird (der jedoch der Liebe nicht abschwört). Die dritte Form des Begehrens, die in Wotan von Erda ausgelöst wird, ist das Streben nach Erkenntnis. Er wird diese Form des Begehrens Brünnhilde vererben; indem sie Erkenntnis erlangt, wird sie die Geschichte beenden. Die menschliche Welt des »Rings« verhandelt diese drei Modelle menschlichen Begehrens: Lust/Liebe, Macht und Wissen.

Ein präziseres Bild der menschlichen Welt des »Rings« muss von der Art und Weise der Inszenierung abhängen. Die Inszenierungsgeschichte des »Rheingolds« und des »Rings«, von den Uraufführungen 1869 (»Das Rheingold«)

und 1876 (der gesamte »Ring«) bis heute, offenbart einige Grundmuster und manche fundamentale Unterschiede.

Wir können die Inszenierungsgeschichte der Werke Wagners (mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem »Ring«) in vier historische und stilistische Perioden untergliedern:

1. 1876–1944: Mythosgeschichte
2. 1951–1975: moderner Mythos
3. 1976–1980: Geschichte
4. ab 1980: konservativer Mythos

Die erste Periode, von 1876 (der Bayreuther Premiere des gesamten Zyklus) bis 1944 (dem Jahr der Schließung Bayreuths im Zuge des Krieges und der totalen Mobilisierung), wird durch einen Sinn für die dauerhafte Gültigkeit des »originalen« Bayreuther Stils und seiner Manifestationen charakterisiert, wie sie von Wagner selbst überwacht und gemeinsam mit seinen Regisseuren in der Partitur festgehalten wurden. Dieser Stil wahrt auch den Anspruch des Musikdramas, des »Rings«, und seiner Theoretiker (einschließlich von Friedrich Nietzsche und seiner »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« in der ersten Ausgabe von 1871, vor dem Bruch mit Wagner und der Tilgung von »aus dem Geiste der Musik« aus dem Titel). Die zentrale Intention ist die Wiederbelebung des Geistes der griechischen Tragödie in Form eines modernen »Gesamtkunstwerks«, das nicht allein die nationale Geschichte »erzählen«, sondern ein nationales Bewusstsein »formen« kann, das der Zeit des nationalen und imperialen Aufstiegs Deutschlands 1870/71 entspricht. So schließt der »originale« Wagner-Stil die Verbindung von Mythos und Geschichte ein, anders gesagt: Er schließt die Behauptung ein, ein neues Moment der Begründung nationaler Kultur zu beanspruchen, das gleichzeitig mit der Fähigkeit, die Geschichte der Nation zu »erzählen«, existiert.

Dies ist ein naiver Stil (im Schillerschen Sinne) und beinhaltet keine kritische oder selbstkritische Perspektive in Bezug auf geschichtliche oder andere Prozesse.

Der Wiederaufbau der deutschen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg und dem »Jahr Null« 1945 fand in vielerlei Hinsicht sein Herzstück in der Politik Bayreuths, die dem Naziregime als symbolisches Zentrum gedient hatte. Seit seiner Wiedereröffnung 1951 kennzeichnete Bayreuth die Kontinuität mit der Vergangenheit, zugleich aber auch die Notwendigkeit eines vollständigen Bruchs mit dieser. Der Bruch kündigte sich durch den sogenannten Neu-Bayreuther Stil, der mit dem Namen Wieland Wagner verbunden ist, von der Bühne aus an. Wielands szenischer Stil war paradox. Ohne Zweifel war er einem glatten visuellen Modernismus verpflichtet, der auf den Fin-de-siècle-Neuerungen von Adolphe Appia, Alfred Roller und anderen gründete. Jedoch kombinierte er den Modernismus auch mit politischer Gefährlosigkeit, indem er sich auf den Mythos, bis hin zu einer vollständigen Verdrängung der Geschichte, konzentrierte. Wenn dem Modernismus ein Sinn für das Augenblickliche und dabei ein Sinn für die Geschichte eigen ist, kann Wielands Stil sowohl als anti-modernistisch als auch als modernistisch beschrieben werden.

Der Mythos schließt die tiefsten Strukturen menschlicher Erfahrung ein: seine »gleichbleibenden« Elemente, wie Claude Lévi-Strauss lehrte, im Gegensatz zu seinen »Varianten«, die das Material der Geschichte formen. Der Mythos ohne Geschichte vermeidet die spezifischen Traumata und Verbrechen der Geschichte. Wieland Wagners neo-mythischer Stil fand in der Jungschen »Ring«-Analyse Robert Doningtons (»Wagner's Ring and Its Symbols«, 1963) eine wissenschaftliche Entsprechung. Wielands optischer Modernismus war eindrucksvoll und innovativ. Ohne Zweifel war er visuell herausfordernd. Im Wesentlichen war er auch beruhigend, im Sinne einer szenischen Beseitigung

der Geschichte, einer szenischen Verdrängung Wagners aus der Geschichte, die es dem Bayreuther Publikum (und seinen zunehmenden weltweiten »Counterparts«) erlaubte, Wagner und die Wagnerrezeption von den Traumata und Verantwortlichkeiten der deutschen Geschichte zu lösen.

Deshalb erwies sich der Regisseur Patrice Chéreau 1976, viel mehr als Wieland Wagner in den 1950er Jahren, als derjenige, der die eigentliche Wagner-Revolution der Nachkriegszeit hervorbrachte, obwohl seine grundlegende Neuorientierung nicht wie die vorangegangene durch ein allgemeines politisches und menschliches Trauma hervorgerufen wurde. In seiner legendären Inszenierung anlässlich der Einhundertjahrfeier der Bayreuther Festspiele transformierte Chéreau den »Ring« in ein historisches Epos des modernen Deutschlands von 1870 bis etwa 1930, von dem Moment seiner Einigung und des Kaiserreichs bis zur Krise der Weimarer Republik und dem Aufkommen des Nationalsozialismus und seinem Weg in die Katastrophe und den Völkermord. Chéreaus szenische Revolution fand in Pierre Boulez' *Dirigat* einen kongenialen Partner, da die orchestrale Textur gereinigt, geschärft und geklärt wurde. Boulez' musikalischer Eingriff lief auf eine direkte und explizite geschichtliche Korrektur hinaus, da die Musiker ganz bewusst angewiesen wurden, nicht so zu spielen, wie sie es bisher getan hatten.

Chéreaus Personenregie – seine Entwicklung der Figuren und ihrer emotionalen Zustände und Gesten – war ebenso inspiriert wie seine übergreifende historische Konzeption. Aus diesem Grund wurden viele der Gesten, die er mit seinen Sängerdarstellern entwickelte – besonders die intensiven emotionalen Bande zwischen den Figuren, von den erotischsten (Siegfried/Sieglinde) zu den gewalttätigsten (Wotan/Alberich, Wotan/Siegfried) – in nachfolgenden Produktionen beibehalten, während die historische Auseinandersetzung zugunsten einer Rückkehr zum Mythos aufgegeben wurde. Diese Rückkehr war in den letzten etwa

dreißig Jahren, mit einem breiten Spektrum visueller und technischer Differenzierung, weitgehend vorherrschend: von der Kargheit der Arbeiten Harry Kupfers und der Regisseure des Stuttgarter »Rings« (Joachim Schlömer, Christof Nel, Jossi Wieler/Sergio Morabito, Peter Konwitschny) zu dem Walt Disney-ähnlichen illustrativen Vorgehen der Produktion von Otto Schenk und Günther Schneider-Siemssen an der Metropolitan Opera New York (1989–2009) und der optischen Burleske von Achim Freyers Zyklus in Los Angeles, der 2010 vollendet wurde.

Chéreaus »Ring« war buchstäblich historisch, da Bühnenbild und Kostüme über mehrere Generationen zwischen der »Gründerzeit« und der Zeit der Weimarer Republik angesiedelt waren, was aus mehreren Stiländerungen des Bühnenbilds und der Kostüme (vom Zweiten Kaiserreich bis in die 1920er Jahre) ersichtlich war. Dadurch wurde das Bayreuther Publikum dazu aufgefordert, das »Ring«-Epos als Geschichte ihrer eigenen Vergangenheit, einer verlorenen Vergangenheit, für welche die damalige Generation (von 1976) immer noch Verantwortung trug, zu erfahren. Die anonyme Menge, welche die Katastrophe der Götterdämmerung überlebt hatte, stand deshalb langsam auf und sah das Publikum in einer bedrohlichen Art und Weise an – eine jener Gesten, die oft wiederholt wurden, wenn auch ohne die enorme historische, politische oder emotionale Wirkung, die diese auf das Bayreuther Publikum von 1976 hatten.

Guy Cassiers' »Ring«-Inszenierung führt ein völlig neues Paradigma ein. Dieses neue Modell ist grundsätzlich in einer Linie mit Patrice Chéreaus Insistieren zu sehen, die historischen Gegebenheiten der Welt generell wie auch in Wagners Epos zu berücksichtigen: »Wir können aus dieser Welt nicht fallen« – um eine Zeile des Dramatikers Friedrich Hebbel anzuführen, die Sigmund Freud besonders gerne zitierte. Im Gegensatz zum historischen Epos, das Chéreau vorstellte, wird Cassiers' »Ring« weder in eine bestimmte his-

torische Zeitspanne verlegt sein noch sich durch eine solche chronologisch hindurch ziehen. Dieser »Ring« wird nicht im Jahr 1870 beginnen und sich auf 1945 zubewegen. Eher wird sich alles vom heutigen Tage an entwickeln; er wird im »Jetzt« stattfinden, der »Jetztzeit« (Walter Benjamin), der Kulisse unserer eigenen Gegenwart und Zukunft in einem Kontext von Versprechungen, Flüchen und Ängsten, die wir von der Geschichte geerbt haben und mit heutigen Gewohnheiten verschärfen. Die Gegenwart – jede Gegenwart – ist getränkt von der Vergangenheit – oder noch eher von verschiedenen, geschichteten Vergangenheiten. Wir können uns weder von der Vergangenheit lösen noch wollen wir dies in den meisten Fällen. Wir leben auf der Oberfläche – »der Welle« – der Geschichte, der Erinnerung und Kultur. Der »Ring« Cassiers' wird zeigen, wie die globalisierte Gegenwart von 2010 weiterhin auf dem Wagnerschen Vokabular von 1870 aufbaut. Cassiers' Bühne wird dieses Prinzip über eine tief gedachte und sehr ansprechende Ästhetik realisieren. Diese Ästhetik arbeitet mit der Doppeldeutigkeit der »Projektion«, wie sie von Freud und anderen verstanden wurde. Einerseits ist die Projektion eine fotografische und kinematografische Technologie: Ein Bild wird von einer Quelle auf eine Oberfläche projiziert. Andererseits hat eine Projektion auch eine psychische Dynamik, die ein Nach-Außen-Kehren der inneren Erfahrungen und (im symbolischen Sinne) ein Ablösen von emotionalen Ursprüngen und Attributen hin zu einer sekundären, externen Quelle einschließt. Daher kann ich die Verantwortung für ein Problem, welches ich geschaffen habe – man denke an Wotan in »Das Rheingold« und weiter – auf ein Du projizieren. Basierend auf dieser grundlegenden Doppeldeutigkeit der Projektion kann Cassiers' »Ring« so verstanden werden, dass die Natur der Interaktivität in einer Weise untersucht wird, die zeitgenössische visuelle Techniken mit einschließt, aber keinesfalls auf diese beschränkt ist. Wagners »Ring« arbeitet daran, sein gewaltiges Material auf

ein Publikum zu projizieren. Wagners eigene Architektur für das Bayreuther Festspielhaus funktioniert als buchstäbliche Realisierung einer solchen Projektion. Mittels des berühmten geschlossenen Orchestergrabens wird der Klang auf die Bühne zurückgeworfen, wo er sich mit den Stimmen mischt, um dann wieder zum Publikum zurückprojiziert zu werden. Und das Publikum arbeitet (wenn wir ein aktives, aufmerksam lauschendes Publikum voraussetzen), indem es experimentiert, hinterfragt und sowohl unsere Rezeption als auch die Projektionen des Werkes – in Ton und Bild – versteht, neben der gleichzeitigen Gegenprojektion von unserem eigenen Innenleben zurück auf das Werk. Dieses Innenleben wird, in seinem unendlichen Gedächtnis, die Geschichte unserer Antworten auf Wagner und den »Ring« enthalten. Derartige historische Entwicklungen sind sowohl individuell als auch kollektiv. Teile des Publikums werden ihre eigenen biographischen bzw. ästhetischen »Landkarten« besitzen, die diesen bedeutsamen neuen Übergang des »Rings« in einen historischen, emotionalen und ästhetischen Kontext setzen werden.

Der Inhalt dieser dynamischen, wechselseitigen Projektionen wird variieren. Eine Schlüsseldimension besteht dabei im Verhältnis zwischen dem gegenwärtigen Moment, der Geschichte und der Erinnerung sein. Geschichte und Erinnerung sowie deren Beziehung zum flüchtigen gegenwärtigen Moment stellt ein Schlüsselthema im »Ring« selbst dar. Die maßgebliche neueste Wagnerforschung (besonders die Arbeiten von Carolyn Abbate und David Levin) hat diese Fragen ergründet, indem großes Augenmerk auf die Beziehung zwischen Erzählung und Handlung gelegt wurde. Im gesamten »Ring« wird die Handlung stets unterbrochen und neu interpretiert, sogar vorausschauend auf verschiedene Erzählungen. Wotans Monolog im zweiten Akt der »Walküre« ist die massivste, aber beileibe nicht die einzige dieser Unterbrechungen (bezeichnenderweise konnte der

Musikwissenschaftler Alfred Lorenz bei seinem in den 1930er Jahren unternommenen Versuch, jede Oper und jeden Akt des »Rings« als eine Manifestation der Sonatensatzform zu erklären, Wotans Monolog als einzigen Abschnitt nicht in dieses Modell integrieren). Man denke u. a. an Loge und Erda im »Rheingold«; Siegmund gefolgt von Sieglinde im ersten Akt der »Walküre«; Mime im ersten Akt von »Siegfried«; die Nornen im Prolog der »Götterdämmerung« und schließlich an Siegfrieds Todesszene im dritten Akt dieses Musikdramas. In der Tat nimmt die psychologische Tiefe der Charaktere zu, sobald diese beginnen, einen scharfen Sinn für die Vergangenheit zu entwickeln, der die Handlung sowohl beeinflussen als auch behindern kann.

Guy Cassiers' Auffassung und Ästhetik ebnet einen neuen Weg, um die Geschichte in Relation zur Gegenwart zu verstehen. Es scheint, als ob wir einmal mehr im Bereich der Geschichte wären, allerdings mit einer neuen historischen Erkenntnistheorie. Ich komme hier auf die Ideen von Projektion und Interaktivität zurück. Diese beiden verwandten technischen und ästhetischen Praktiken schalten tatsächlich die doppelte Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart frei: Die eine entfaltet sich auf der Bühne, die andere in der Erfahrung des Publikums. In beiden Fällen haben wir ein konstant wechselndes Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dazwischen befindet sich auf der einen Seite eine Vergangenheit, die fest und vorüber, aber immer variabel in ihrer Rekonstruktion ist und auf der anderen Seite eine Gegenwart, die immer irritiert und starr ist hinsichtlich von Entscheidungen der Aktionen, die sie repräsentiert, sowie hinsichtlich der Folgen für die Zukunft, die sie beinhaltet. Beides kann gleichzeitig aktiviert werden, indem das Publikum existentiell in die Handlungen und Erzählungen, die sich auf der Bühne entwickeln, einbezogen wird – ebenso wie in die Erinnerung an die Vergangenheit, welche die Handlung und die Zeitlichkeit, die sich auf der Bühne entfalten, übersteigt,

das heißt die Erinnerung an vergangene Produktionen tilgt. Auf jeden Fall bleibt die Vergangenheit präsent in Form von Spuren und Zitaten, Erinnerungen und Rückblenden. Wenn die Handlung des »Rheingolds« beginnt, sind wir plötzlich im Jahr 1850 und im Jahr 2010. Diese Dualität betrifft zuerst die Art und Weise an, wie geschichtliches Wissen geformt ist. Geschichte, schrieb der große Historiker Jacob Burckhardt, sei, was eine Epoche an der anderen interessiert. Dieselbe Dualität bezieht sich allerdings noch mehr auf die Frage, wie die Zeit und die Geschichte letztendlich erlebt werden. Wir leben im »Jetzt«, im Moment, in einem Kontinuum, das Erinnerung und Erwartungen in sich vereinigt.

In Wagners und Cassiers' Welt bleiben die drei Elemente Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft offenkundig präsent – sogar am Schluss des »Rings«. Besonders »Das Rheingold« versetzt uns in die Welt von 1850, eine Zeit, die, wie Hannah Arendt schrieb, »von einem Massenansturm auf das überflüssigste Rohmaterial der Erde« geprägt war: Gold. Gold, wie Arendt beobachtete, ist »die Wahnvorstellung eines absoluten Werts.« Wie wir wissen, arbeitete die globale Wirtschaft bis in die 1970er Jahre auf der Basis dieses Prinzips. Gleichzeitig bringt jedenfalls Cassiers sowohl Alberich als auch uns, das Publikum, über eine Dynamik, die zeitgenössische Formen von Verlangen und das künstliche Entstehen von Verlangen widerspiegelt, dazu, Gold zu begehren. Dies ist eine Welt von visuellen Stimulationen, die Welt von Werbung und die Welt der Pornographie. Es handelt sich um Punkte eines einzelnen Spektrums. Gold ist das erste fiktionale Absolutum, das den »Ring« vorantreibt. Gold bedeutet Reichtum und Macht. Das Verlangen danach erzeugt Gewalt. Wotan und Alberich teilen dieses Verlangen und teilen es in seiner Gewalt. Die beiden Konkurrenten treffen sich in der dritten Szene des »Rheingolds«. Im Entwurf von Cassiers und seinem Team ist Alberichs Hauptquartier Nibelheim ein Hightech-Kontrollzentrum.

Alberichs pornographische Schaulust in der ersten Szene (die auch Kameras enthält) wird in einen Voyeurismus globaler Art überhöht. Als Mogul in einer übermedialen Welt gefällt es Alberich, die Dinge im Auge zu behalten. Allerdings, wie Fafner im dritten Teil des »Rings«, weiß er nicht, was er mit seiner visuellen Macht anfangen soll. Gegen Ende des Abends will Wotan sich von Alberich absetzen, indem er zusätzlich auch Wissen und nach Möglichkeit Liebe begehrt. Diese Begierden wird er seinen Lieblingskindern, Siegmund und Sieglinde, vermachen. Gold, Liebe und Wissen werden auch später die Begierden darstellen, welche die Handlung des »Rings« vorantreiben. Über die gesamten vier Szenen dieses neuen »Rheingolds« hinweg wird das Publikum auf einen geheimnisvollen multidimensionalen Bildschirm im Hintergrund der Bühne blicken. Manchmal in Fragmenten und manchmal vollständig enthüllt, bildet dieser Bildschirm die Fläche für verschiedene Projektionen. Sie alle scheinen vielfältige künstlerische und historische Vorbilder zu haben. Romantische Landschaften etwa, die sich in Bilder von riesigem Schutt im Stile des Fotografen Edward Burtynsky verwandeln. Schließlich, am Ende der Oper, wird die materielle Oberfläche des Bildschirms offengelegt, indem dieser in prächtigem, aber auch leicht Übelkeit erregendem Goldton erstrahlt. Nun, in der Funktion als Tor nach Walhall, legt der Bildschirm auch seine Oberfläche offen: ein Abbild von Jef Lambeauxs Flachrelief »Die menschlichen Leidenschaften« von 1898. Dieses Fin-de-siècle-Denkmal, das die Exzesse der Modernität beschreibt und zwischen Wagners Zeit und unserer eigenen steht, ist für sich allein eine Art weltliches Pendant zu Michelangelos »Jüngstem Gericht« – ebenso wie die Welt, welche die Charaktere und das Publikum im »Ring« erschließen, wenn der Zyklus fortgesetzt wird.

Aus dem Englischen übersetzt von Elena Garcia Fernandez und Tim Weiler

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese, Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

© 2010 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Der in englischer Sprache verfasste und ins Deutsche übertragene Text von Michael P. Steinberg ist ein Originalbeitrag für das Programmhefte der »Rheingold«-Produktion der Staatsoper Unter den Linden und des Teatro alla Scala 2010.

GESTALTUNG, LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München