

SIEGFRIED

ZWEITER TAG DES BÜHNENFESTSPIELS
»DER RING DES NIBELUNGEN«

MUSIK UND TEXT VON Richard Wagner

ESSAY VON MICHAEL P. STEINBERG
ZUR PRODUKTION »SIEGFRIED«
AN DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLER THEATER 2012

»BAD EDUCATION« SCHLECHTE ERZIEHUNG

TEXT VON Michael P. Steinberg

»Siegfried«, der dritte Teil von Wagners »Ring des Nibelungen«, wird oft als Scherzo der Tetralogie bezeichnet. Ohne Zweifel durchdringt das Werk eine gewisse Leichtigkeit, die vom knabenhaften, arglosen Siegfried selbst ausgeht. In Wirklichkeit jedoch ist Siegfried das finsterste unter den vier Werken, sowohl im visuellen als auch im emotionalen Sinne. Die Bühne wird im Laufe des Stückes immer dunkler, bis hin zur dritten Szene des dritten Aktes, wenn auf dem Berggipfel Licht in die Szene hineinbricht. Bis zu diesem Moment sind wir tief im Wald: im deutschen Wald, der sowohl bezüglich seiner realen Natur als auch aus der Sicht des Volkes – man denke nur an die Brüder Grimm – zu den dichtesten und düstersten Orten überhaupt gehört. Hier lebten und starben Siegmund und Sieglinde, ohne Schutz und Obdach, hier verbrachte Siegfried eine erbärmliche Kindheit, geschützt lediglich durch Mimes beengte Hütte und seine übelwollende Fürsorge. Dies ist der Schauplatz des ersten Aktes. Akt zwei ist noch tiefer im Wald angesiedelt, an einem Ort, den – nach Aussage der Walküren – sogar Wotan fürchtet: Fafners Drachenhöhle. Und der dunkle Pfad zu Beginn des dritten Aktes wird zur Stelle von Wotans letztem emotionalen und politischen Scheitern, zuerst ausgelöst von Erda, dann von Siegfried. Vor dem schreckenerregenden schwarzen Eingang von Fafners Höhle bleibt Siegfried völlig entspannt. Da er

nichts von der Welt und ihren Gefahren weiß, kennt er keine Angst. Siegfried ist eine Person ohne Furcht und Wissen. In diesem Moment im »Ring« aber – innerhalb des langen Tages, der die Handlung von »Siegfried« umfasst – verfügt niemand über Wissen. Hierin liegt die wahre Dunkelheit des Werkes. Wir sind wahrlich im Schatten einer griechischen Tragödie, wo die Götter selber kein Wissen und kein Weltverständnis besitzen. Wo Wissen verdunkelt wurde, lernt keiner und lehrt keiner. Oder, anders gesagt, die Schulen sind schlecht und die Ausbildung ist wertlos. Es kann keine guten Antworten auf schlechte Fragen geben, und im ersten Akt von »Siegfried« dreht sich alles um schlechte Fragen: Mimes Fragen an Wotan und Wotans Fragen an Mime. Diese beiden schlechten Lehrer bestätigen nur Siegfrieds an Mime gerichtete Klagen über seine schlechte Erziehung, über den Mangel an Lehren und Lernen in diesem trostlosen häuslichen Unterricht:

Vieles lehrtest du, Mime
und Manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebsten mich lehrtest,
zu lernen gelang mir nie:
Wie ich dich leiden könnt'.

Siegfried scheint hier einen reizvollen Zug von seinem Vater geerbt zu haben: eine Vorliebe zum Buchstaben L. Wir erinnern uns:

Winterstürme wichen dem Wonnemond,
In mildem Lichte leuchtet der Lenz;
Auf linden Lüften, leicht und lieblich,
Wunder webend er sich wiegt ...

Gemäß Wagners Stabreim-System und unter Beachtung der musikalischen oder unmusikalischen, hässlichen oder angenehmen Konsonanten (Siegmunds W's und

L's verglichen mit Alberichs harten G's) zeigt Siegfried hier ein unbewusstes Potenzial für Musikalität und das Wissen, das damit verbunden ist. Dieses Wissen ist sowohl kognitiv als auch – da es aus der Schönheit des Klanges geboren ist – sinnlich. Später wird er dann von Brünnhilde eine sinnliche wie kognitive Erziehung erhalten. Er aber, und wir auch, haben noch einen langen Weg vor uns, bevor dies passiert (jedenfalls nicht innerhalb dieses Werkes). In Fortführung der Ästhetik, die in den ersten beiden Akten der »Walküre« zum Tragen kommt, enthält auch »Siegfried« intime Gespräche und geschilderte Erinnerungen. Zuerst lamentiert Mime, dass er zwar »Know-how« (techné) besitzt, aber kein Wissen. Zwar kann er Schwerter schmieden, aber nicht »das« Schwert: Notung, das beim Verrat und dem Mord an Siegmund zerbrach. Sodann beklagt Siegfried seine mangelhafte Erziehung. Drittens vergeuden Wotan und Mime gegenseitig ihre Zeit. Eine wichtige Frage ist hier, was Wotan eigentlich antreibt. In der ersten Szene des zweiten Aktes erklärt Wotan (»Der Wanderer«) seinem Widersacher Alberich und den Zuschauern, dass er nur zum Betrachten gekommen ist, nicht aber zum Handeln:

Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
Wer wehrte mir Wand'ers Fahrt?

Wir aber können nicht wissen, ob er aufrichtig ist. Vielleicht ist er nun gekommen, um Mime zu verunsichern und Siegfried von ihm zu befreien – anders gesagt, um seinen originellen Plan zu verwirklichen, den Ring wiederzugewinnen, ohne seine Abmachung mit Fafner, dem Überlebenden der beiden Riesen, zu brechen. Gewiss gelingt es ihm, Mime zu entnerven, da dieser dazu gebracht wird, seine Absicht, Siegfried zu ermorden, deutlich bekundet. Ebenfalls destabilisiert Wotan Alberich, indem er ihm suggeriert, dass Mime

sein einziger Rivale ist, den Ring von Fafner zu gewinnen, da Siegfried nichts von dem Ring und dessen Macht weiß. Danach weckt er Fafner ohne einen ersichtlichen Grund auf, wie er desgleichen am Anfang des dritten Aktes die viel interessantere Gesprächspartnerin Erda aus dem Schlaf ruft. In dieser Szene scheint Wotan Alberich gleichgestellt zu sein, indem er sich auf ein gleiches Niveau des gemeinen Benehmens herablässt. Mit Ausnahme einer anschwellenden Phrase, in der Walhall heraufbeschworen wird, verrät seine – Wotans – Musik deutlich einen Verfallszustand. Ob Wagner hier selbst alles unter Kontrolle hatte oder nicht, bleibt ebenso unklar. Womöglich schwächt er die Göttermusik mit dem Gott selbst – genau so wie Shakespeare in der Lage war, schlechte Verse zu schreiben, um auf den unter- oder überhöhten Zustand von Figuren hinzuweisen. Aber selbst die eifrigsten Wagnerianer geben meistens zu, dass die Musik und das dramatische Geschehen im zweiten Akt des »Siegfried« einen beträchtlichen Mangel an Eigendynamik erleiden. Der »Ring«, so scheint es, bedurfte der mehr als zehnjährigen Unterbrechung, die erst mit der Komposition des dritten Aktes zu Ende ging. Fafner hat nicht die geringste Ahnung, was er mit dem Ring tun soll. Wotan und Alberich macht er das durch folgende Worte klar:

Ich lieg und besitz:
Lasst mich schlafen!

Für deutsche Historiker ist »Besitz« ein Kennwort, das für die Zeit der Vereinigung, für den Aufbau des Kaiserreiches und die rasante Industrialisierung steht, die in den 1870ern, dem Jahrzehnt der Uraufführung von »Siegfried«, »Götterdämmerung« und des vollständigen »Ring«-Zyklus in Bayreuth stattfand. Die Maxime dieser Zeit war »Bildung und Besitz« oder »zu wissen und zu besitzen.« Wie aber viele Wissenschaftler behaupten – Jürgen Habermas ist

mit seinem klassischen Buch »Strukturwandel der Öffentlichkeit« vielleicht der prominenteste Vertreter – kann das Deutschland der Gründerzeit besser im Sinne der Ersetzung von »Bildung« durch »Besitz« verstanden werden: eine Verschiebung der Werte, indem das Kapital die Kultur als den am höchsten geschätzten Besitz der Gesellschaft überholte. Die früheren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts standen für eine experimentelle Politik, einen bedrängten Liberalismus und für kulturelles Wachstum. »Bildung« wurde hier zu einer Ansammlung von Idealen, die dem aufstrebenden Bürgertum von den Dichtern – vor allem von Goethe – vererbt wurde, um die eigene Kultivierung an den Aufbau der Gesellschaft zu binden: das Zeitalter Siegmunds, so könnte man sagen. Die Dekaden vor und nach der Vereinigung – das Zeitalter Siegfrieds – betonen die Festigung und immer rigider werdende Intensivierung der nationalen, industriellen und imperialen Macht. Vor diesem Hintergrund verlegten sowohl George Bernard Shaw als auch Patrice Chéreau den »Ring« in die Jahrzehnte der deutschen Gründerzeit. Aber Fafner – im Gegensatz zu Krupp, Siemens und anderen Firmen – zeigt sich als unfähiger Industriekapitalist. In seiner Ignoranz und buchstäblicher Verschlafenheit hortet er seinen Besitz nur und versäumt die Teilnahme an der neuen politischen Ökonomie, die durch eine durchstartende Kapitalisierung gekennzeichnet ist. In der Mitte des zweiten Aktes grübelt Siegfried im Wald über seine verstorbene Mutter und seine unglückliche Kindheit mit Mime nach. In mancher Hinsicht ist dieser schöne, geheimnisvolle Moment im Zentrum des Aktes ein Echo der inneren Sammlung und eigenen Erkundung, die in Wotans Monolog im zweiten Akt der »Walküre« zu beobachten waren. Im Gegensatz zu Wotan besitzt Siegfried wenig Innerlichkeit und wenig Vermögen zur Selbstanalyse. Wo Wotan auf seine Art in das »schwarze Loch« seines Unbewussten schaut, vermag das Siegfried nicht in gleichem Maße; seine furchtlose Persönlichkeit deutet darauf hin,

dass er nur sehr wenig Stoff in seinem Unbewussten finden wird. Das »schwarze Loch« des Unbewussten ist ganz in die Natur und die Szenerie, in die von Fafner bewohnte Höhle, verlagert. Diese szenische Ansiedlung des Unbewussten gibt zu erkennen, dass alle Figuren in diesem Akt – auch Wotan – von ihrem innerlichen Leben und auf diese Weise auch von der Fähigkeit zur Selbsterkenntnis und Welterkenntnis abgeschnitten sind. Siegfried tötet Fafner ohne Rücksicht. Schließlich ermordet Siegfried Mime mit der gleichen Ignoranz und Gefühllosigkeit, jedoch nicht ohne Rechtfertigung. Beide Morde sind banal; Siegfried tötet, wie der Regisseur Guy Cassiers in einem Gespräch vor der Produktion sagte, wie ein Kind, das ein Videogame spielt. Siegfried ermordet den Drachen. Aber worum handelt es sich bei ihm? Sein Schrecken liegt in dem Geheimnis der Tiefe – im Unsichtbaren, in dem, was unten liegt, um eine gängige Wendung von Hollywood zu bemühen. Sicherlich ist Hollywoods beste Version des Drachens der Weiße Hai aus dem Film »Jaws« (1975). Wenn Sie im Haifischbecken schwimmen, ist die Angst vor Haien gerechtfertigt. Aber wenn Sie, während Sie den Film sehen, erschrecken, fürchten Sie nicht die Haie (die ja keinesfalls echt ist), sondern das, was diese Haie repräsentieren: einen Angriff aus der undurchdringlichen Tiefe des eigenen Selbst, aus dem Unbewusstsein. Es ist keine Furcht, sondern vielmehr Angst. Genauer gesagt: Wie Freud behauptet, ist Angst Furcht ohne ein Objekt, eine Furcht, die sich in Angst vor sich selbst verwandelt. Wagners Drache – ohne dass Siegfried es weiß – ist mit diesem Vermögen ausgestattet. Dieser Schrecken soll den Zuschauern kommuniziert werden, à la »Jaws«: keine einfache Aufgabe. Behilflich ist dabei, dass Wagners Drache hauptsächlich eine musikalische und keine visuelle Idee ist. Die chromatischen Moll-Akkordmodulationen, die das sogenannte »Drachen- oder Wurmmotiv« konstituieren (Nbsp. 1), ähneln dem sogenannten »Ring-Motiv« (Nbsp. 2).



(Ich sage hier »sogenannt«, weil die neuere Wagnerforschung dazu tendiert, sich einer strengen Bezeichnung und Zuordnung der Leitmotive und ihre Beziehungen zu enthalten, zugunsten einer weniger festgelegten Logik der musikalischen Form und Motivbildung.)

Diese »Drachenklänge« kehren wieder, um Siegfried zu verfolgen, besonders stark in Gestalt von verdrängten Erinnerungen im Augenblick der Gefahr. Sie kehren wieder, wenn Siegfried das Fürchten lernt – in dem Moment, wo er Brünnhilde entdeckt. Es fällt schwer zu glauben, dass Wagner hier einen musikalischen Witz machen wollte.

Aber es geht nicht darum, dass die Frau womöglich ein Drache ist, sondern darum, dass Siegfried beginnt, Zeichen von Selbsterfahrung, Geschichte, Wissen und Angst im Augenblick seiner Entdeckung der Erotik und ihres Einschreibens im Unbewussten auszusenden. Die Elemente, die Brünnhilde und Fafner gemeinsam haben, schließen sowohl einen Abstieg in das Unbewusste ein als auch das Streben nach erotischem Wissen und dessen Macht. Eros tritt als Aspekt des Unbewussten hervor, der dem Geist wie dem Körper zugänglich ist, als Grundlage des menschlichen Umgangs mit der Welt.

Siegfried lernt recht langsam. Brünnhildes Erwachsenenszene ist selbstverständlich ekstatisch. Und ihr Klagelied über den Verlust ihrer Göttlichkeit und den bevorstehende Verlust ihrer Jungfräulichkeit – »Ewig war ich ...« – ist, musikalisch gesehen, exquisit: die passende Grundlage für das herrliche »Siegfried Idyll«, das Wagner für ein Kammer-

ensemble schrieb und seiner Frau Cosima als Geburtstagsgeschenk präsentierte. Aber Siegfried kann wenig mehr als insistieren. Er ist kein geschickter Verführer, er muss – wie der Fliegende Holländer vor ihm – lediglich die Stelle, die »idée fixe«, die eine besessene Frau für ihn bereitgehalten hat, für sich in Anspruch nehmen und besetzen. Wissen – ob nun ein erotisches oder sonstiges – erlangt Siegfried erst spät, im dritten Akt der »Götterdämmerung«, und zwar im Augenblick seines Todes. Die Handlung der »Götterdämmerung« und Siegfrieds unfreiwilliger Verrat an Brünnhilde hängt wohl davon ab, dass er mithilfe eines Zauberspruchs die Ereignisse des dritten Aktes von »Siegfried« vergisst. Wagner bereitete diesen Vergessenstrank Jahre nach jenem Liebestrank zu, der bei Tristan und Isolde eine Rolle spielte. Im Fall von »Tristan« werden wir vom Orchester darüber in Kenntnis gesetzt, dass der Liebestrank eine Art Placebo ist, ein Vorwand für die Offenbarung der intensiven verbotenen Liebe, die zwischen den beiden Figuren bereits existiert. Siegfrieds Zauberspruch ist ähnlich: Er vergisst die vorangegangene Handlung seiner Geschichte, doch hat er die erinnerungswürdigen Dinge anscheinend weder gelernt noch verinnerlicht.

Von den drei Dialogen des dritten Aktes strahlt der Dialog zwischen Erda und Wotan das größte Pathos aus. Hier haben wir keine neue, sondern eine alte Liebe vor uns, die mit einer langen, bedrängten Partnerschaft und einer gegenseitigen Abhängigkeit – positiv wie negativ zugleich – assoziiert ist. Hier agiert Wotan irrational und ohne erkennbare Motivation. »Wach auf!« befiehlt er seiner Liebe, mit der er sich vor 40 Jahren verbunden hat: »aus wissendem Schlaf« möge sie erwachen. Aber eine Erkenntnislücke trennt sie voneinander und verwirrt ihr Gespräch. Erdas Wissen erfasst Gesetzmäßigkeiten, während Wotan danach sucht, die Ereignisse für sich zu klären. Über die unabgeschlossenen Geschehnisse weiß er mehr als sie. Erda verweist ihn an ihre

Töchter, die Nornen. Vermutlich weiß Wotan schon, was wir wissen: nämlich, dass deren Erzählkunst und Autorität schon zerrüttet sind. Sie empfiehlt Brünnhilde als Informationsquelle, ohne Kenntnis über ihr Schicksal seit dem Ende der »Walküre« zu besitzen (als sie es erfährt, gerät sie in Zorn). Wotan verändert daraufhin die Art seiner Frage. Jetzt möchte er wissen, wie er seine Furcht überwinden kann: »Wie besiegt die Sorge der Gott?« Erda hat darauf keine Antwort. Schlaf wieder ein, befiehlt Wotan. Wotans Begegnung mit Siegfried endet in dem Zertrümmern seines Speeres – ein Akt der Rache durch das neu geschmiedete Schwert Notung, mit dem Siegmund ermordet wurde.

Wotans schnelles Entschwinden von der Szene bekräftigt, dass er für den Fortgang der Handlung belanglos geworden ist. Es bringt zum Abschluss, was wir schon seit seinem ersten Auftreten als Wanderer vermutet haben: dass seine Macht, seine Autorität, und, was vielleicht am meisten berührend ist, sein Wissen schon vergangen sind. Macht und Wissen sind symbiotisch. Jedoch hat der Machtsuchende ein ganz anderes Verhältnis zur Welt und zu Sterblichkeit als der Wissenssuchende.

Als Max Weber, der bedeutende Wissenschaftler und Begründer der Soziologie, 1918 eingeladen wurde, zwei Vorträge an der Universität München zu halten, kündigte er sie mit zwei Titeln, »Politik als Beruf« und »Wissenschaft als Beruf«, an. Das erste Prinzip eines Wissenschaftlers, behauptete Weber in seinem zweiten Vortrag, ist die Erkenntnis, dass alles Wissen vergänglich ist und wohl durch spätere Generationen berichtigt werden müsse.

Der sichere Untergang der Götter schließt einen Zusammenbruch ihrer Erkenntnisautorität ein. Hier eröffnet sich eine größere Dimension des Problems, die sicherlich von den meisten Hörern des »Rings« unbemerkt bleibt. Als Wotans Erkenntnisautorität nachlässt, verklingt auch diejenige des Musikdramas. Ein Grundprinzip des Musikdramas besteht

in der Behauptung, dass die Musik alles weiß. Die Musik erzählt die wahre Geschichte, fußend auf ihrer Erzähl- und Selbstanalysefähigkeit. Wagners Musik erlangt beides durch das interreferentielle System der Leitmotive und die Verbindung der Leitmotive mit außermusikalischen Inhalten. Durch die Übernahme der sinfonischen Verfahrensweisen Beethovens und deren Fähigkeit zu rein musikalischem Ausdruck wird es möglich, die Entwicklung eines Subjekts in der Zeit zu verfolgen – das Subjekt treibt anscheinend der Zukunft entgegen und ist gleichzeitig in der Lage, sich auf seine eigene Vergangenheit zu berufen und diese zu kommentieren. Infolgedessen behauptet Wagner, dass die Musik des Musikdramas Wissen und Bedeutung besitzt. Aus diesem Grund, so Wagner weiter, ergibt das Musikdrama das genaue Gegenteil der Oper, in der Energien und Gesten bar jeglichen Wissens und Bedeutung sind, und deswegen in der Trivialität gefangen bleiben. Der Zusammenbruch der Erkenntnisautorität des Musikdramas – zeitgleich mit dem Untergang des Götterregimes – verweist auf die Umwandlung in sein angebliches Gegenteil: nämlich auf die Oper. Für orthodoxe Wagnerianer ist diese Behauptung ketzerisch. Außerhalb eines solchen orthodoxen Denkens jedoch, wo Musikdrama und Oper keine Gegensätze sind, wird sie zum Zeichen einer willkommenen Entlastung, gewissermaßen sogar zu einer Befreiung.

Siegfried und Brünnhilde haben zwei Liebesduette miteinander zu singen. Das zweite Duett – in der zweiten Szene des »Götterdämmerung«-Prologs – ist großartiger. Bezogen auf das Drama kann dieses Phänomen verstanden werden, wenn man Brünnhildes Menschwerdung und Siegfrieds Erziehung in den Blick nimmt: Beides wurde durch eine erotische Begegnung bedingt. Auf der Ebene des Werkes selbst kann diese besondere Größe tatsächlich als Übergang vom Musikdrama zur Oper gedeutet werden. Am ekstatischen Schluss des Liebesduetts der »Götterdämmerung« begeben

sich »Siegfried« und das Musikdrama »Götterdämmerung« auf eine Reise, die sie zur Oper bringt.

Als 24-jähriger Komponistennovize besuchte Wagner 1837 eine Aufführung von Bellinis »Norma« in Riga. Er war überwältigt: »Es ist ein Verbrechen, nicht an diese Musik zu glauben«, bemerkte er. »Die Leute denken, dass ich die ganze italienische Schule verachte, insbesondere Bellini. Das stimmt nicht – tausendmal nicht! Bellini ist meine erste Präferenz, da es eine Stärke in seiner Vokalmusik gibt und seine Musik eignet sich perfekt für den Text.« Der weitreichende Einfluss dieser Erfahrung auf den Ausklang des »Rings« und an den generellen musikdramatischen Stil der »Götterdämmerung« ist spürbar. Die Heldinnen beider Opern begehen Selbstmord, durch Selbstaufopferung natürlich. Aber das ist nur die offensichtlichste Ähnlichkeit. In der »Götterdämmerung« gibt das Musikdrama seine Rechte an die Oper ab – namentlich an die italienische Oper. Die Oper enthält Duette, Ensembles und Chöre. Vor allem rückt die Oper das Singen in den Vordergrund: die Vorherrschaft und Autorität der Singstimme im Allgemeinen, insbesondere der weiblichen. Die Brünnhilde der »Walküre« und des »Siegfried« spricht durch Musik – dies ist die Wagnersche Ästhetik. In der »Götterdämmerung« singt sie immer mehr und generiert Wissen und Weisheit durch ihre Stimme.

Man denke hier zum Beispiel an die Eidszene in der Mitte des zweiten Aktes, die in der Halle der Gibichungen spielt. Siegfried verteidigt sich gegen Brünnhildes Verratsvorwurf. Er versucht, seine Unschuld zu beteuern, jedoch wird seine Verwirrung durch seine musikalische Inkompetenz noch verschlimmert. Immer noch gedächtnislos, hat er keinen Anteil an dem fortlaufenden musikalischen Vokabular. Er versucht, sich über die Leitmotive hinwegzusetzen, aber er vermag es nicht. Inzwischen ist der Hörer in der Rückbesinnung auf Leitmotive wahrscheinlich kenntnisreicher als Siegfried. Von den Hörern kann also erwartet werden, dass

sie Siegfrieds musikalische Unzulänglichkeit hören und ihn, trotz seiner Unschuld, verachten. Man kann sich wohl darauf verlassen, dass die Hörer Siegfrieds Bemühungen wahrnehmen, während sie die Töne, die er singt, innerlich verbessern.

Diese Verbesserung schließt eine doppelte Korrektur ein. Zuerst müssen die Leitmotive richtig angestimmt werden; anschließend müssen sie und ihre musikalische Verflechtung korrekt umgesetzt werden. Genau dies macht Brünnhilde als sie Siegfried erwidert. Ohne zu wissen, dass Siegfried seiner eigenen Verlogenheit nicht bewusst ist, stößt sie ihn vom Speer, auf den er schwört, fort und ersetzt seinen Eid mit ihrem eigenem, indem sie ihm widerspricht. Ihre Musik – »Helle Wehr! Heilige Waffe!« – behauptet ein Niveau der Aussage, das Siegfried nicht erreicht. Brünnhilde beherrscht mühelos die Motivsprache; sie erlangt durch ihre Selbstbefreiung von der Last der Unterwerfung unter die Leitmotive eine sowohl melodische als auch persönliche Autorität. Sie selbst macht Musik und singt sich aus der musikalischen Herrschaftsstruktur des »Rings« und dessen musikalischer Rhetorik heraus. Paradoxerweise ist Brünnhilde in Wort und Tat getäuscht, aber in der Musik ganz klar.

In dem Augenblick, als sie den Ring aus ihrer Hand verloren hat, übernimmt Brünnhilde die Kontrolle über ihn durch das Musikdrama, die Handlung und den Stil. Gleichzeitig setzt sie das Musikdrama wieder in seine Rechte ein. Im Gegensatz zu Siegfried kennt sie die musikalische und dramatische Rhetorik. Im gleichen Moment wendet sie dieses Vermögen an, um die Verengungen des Systems zu beseitigen. Also erinnert ihre Position zum Musikdrama an Walther von Stolzing's Verhältnis zu den Regeln des Meisterliedes. In »Die Meistersinger von Nürnberg« (uraufgeführt 1868) wird diesem jungen Sänger beigebracht, dass er das musikalische Gesetz respektieren muss, um es zu überwinden. Am Ende dieses Werkes wird der junge Außenseiter überredet, ein totaler »Insider« zu werden und den Meistersingern, die ihn

einst abgewiesen haben und die er eigentlich noch immer verachtet, beizutreten. Brünnhilde, gleich dem tragischen Epos, von dem sie umgeben ist, gelingt es hingegen nie, sich wieder einzugliedern. Ihre externe Stellung zum ästhetischen System »Musikdrama« ist im Augenblick der Empörung herausgestellt. Brünnhildes Aufsässigkeit gewinnt Gestalt und Gefährlichkeit durch das Übernehmen eines Stils, der hinsichtlich dieser Form buchstäblich fremd ist, getragen vom Gestus der italienischen Oper. Plötzlich ist sie Norma. Die Autorität der Götter und des Musikdramas ist zertrümmert, die Welt kehrt zur Menschheit und zur menschlichen Stimme zurück. Aus diesem Grund ist es ein notwendiges Sakrileg zu behaupten, dass die »Götterdämmerung«, der Zielpunkt und die Auflösung von Wagners »Ring«-Drama, vielleicht die größte aller italienischen Opern ist.

Aus dem Englischen übersetzt von Elizabeth Lee

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

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

© 2012 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 Produktion »Siegfried« an der Staatsoper

Unter den Linden 2012.

GESTALTUNG, LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München